Coordenação

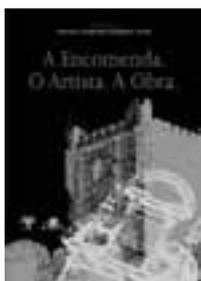
NATÁLIA MARINHO FERREIRA-ALVES

# A Encomenda. O Artista. A Obra.

# A Encomenda.
# O Artista. A Obra.

Coordenação

NATÁLIA MARINHO FERREIRA-ALVES

# A Encomenda. O Artista. A Obra.

**Título** A Encomenda. OArtista. A Obra.

**Coordenação** Natália Marinho FERREIRA-ALVES

**Edição** CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade
Rua do Campo Alegre, 1055 – 4169-004 Porto
Telef.: 22 609 53 47
Fax: 22 543 23 68
E-mail: cepese@cepese.pt
www.cepese.pt

**Capa** Luís Melo

**Concepção gráfica** sersilito

**Impressão e acabamentos** sersilito

**Tiragem** 500 exemplares

**Depósito legal** 318054/10

**ISBN** 978-989-8434-03-6

# Introdução

*Natália Marinho FERREIRA-ALVES*

IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL LUSO-BRASILEIRO
*A Encomenda. O Artista. A Obra*
(Bragança, 15-17 de Outubro de 2009)

O Grupo de Investigação Arte e Património Cultural no Norte de Portugal (CEPESE), tem desenvolvido nos últimos cinco anos uma pesquisa que, obedecendo a uma rigorosa programação, pretende contribuir para um conhecimento aprofundado do importante legado artístico desta região no contexto do Mundo de Expressão Portuguesa. Assim, nas várias vertentes estabelecidas para o desenvolvimento das nossas investigações (organização de inventários de artistas e artífices vinculados ao Norte do país, estudo da sua mobilidade interna e externa, análise da sua produção laboral e levantamento das técnicas utilizadas no desempenho das respectivas tarefas oficinais), demos um particular relevo aos eventos científicos que têm permitido congregar diversos especialistas, nacionais e estrangeiros, sendo a sua maioria investigadores ou colaboradores do CEPESE, em torno de um tema inserido nos nossos objectivos.

No seguimento do Porto, Salvador e Rio de Janeiro, locais onde se realizaram os Seminários Internacionais Luso-Brasileiros anteriores, a cidade de Bragança foi escolhida como ponto de encontro de investigadores portugueses e brasileiros, contando-se com a presença de colegas espanhóis, que gentilmente acederam a colaborar com comunicações ligadas à temática do IV Seminário Internacional Luso-Brasileiro A *Encomenda. O Artista. A Obra*.

De 14 a 17 de Outubro de 2009, os participantes tiveram oportunidade de analisar questões de grande importância para a historiografia da arte do mundo português numa das regiões do Norte de Portugal que, pela sua riqueza patrimonial, merece o reconhecimento que lhe é devido pela comunidade científica.

O evento foi uma iniciativa do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), tendo participado professores de várias universidades portuguesas (Porto, Coimbra, Minho), brasileiras (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade

Católica do Rio de Janeiro, Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal da Paraíba) e espanholas (Universidad de Santiago de Compostela, Universidad de Extremadura, Universidad da La Laguna – Tenerife), bem como outras instituições autárquicas e diocesanas ligadas à área da cultura, sendo igualmente significativa a afluência de público designadamente do foro académico.

A sessão oficial de abertura do Seminário contou com as intervenções do Presidente da Câmara Municipal de Bragança, Engº António Jorge Nunes, do Presidente do CEPESE, Prof. Doutor Fernando de Sousa, e da Coordenadora do Grupo de Investigação Arte e Património Cultural do Norte de Portugal, Profª. Doutora Natália Marinho Ferreira-Alves. As sessões científicas foram iniciadas com uma conferência inaugural proferida pelo Prof. Doutor Fernando de Sousa, que versou o tema *Bragança no século XVIII*.

Foram efectuadas visitas de estudo que, em função da temática desenvolvida nas sessões de trabalho do seminário, serviram de complemento às reflexões suscitadas pelas trinta e quatro comunicações. Para além do percurso obrigatório ao núcleo antigo de Bragança, com visita à Igreja do antigo Colégio dos Jesuítas, Museu do Abade de Baçal, Igreja de Santa Maria do Castelo, Torre de Menagem, *Domus Municipalis*, Igreja de São Bento, Igreja de São Vicente, e Igreja da Misericórdia, foi feita uma deslocação especial à Igreja do Santo Cristo de Outeiro.

A realidade artística contemporânea não foi esquecida, tendo sido programadas duas visitas específicas: a primeira, para dar a conhecer a colecção particular da Caixa Agrícola, com um magnífico conjunto de trabalhos da artista trasmontana Graça Morais; e a segunda, ao Centro de Arte Contemporânea Graça Morais (da autoria do arquitecto Eduardo Souto de Moura), que reúne um acervo notável de obras da referida artista, tendo havido a possibilidade de apreciar uma exposição temporária de pintores e escultores contemporâneos portugueses. A escultura urbana, exemplificativa da qualidade da expressão plástica da nossa época foi também objecto de análise cuidada, já que em Bragança se encontram representados alguns dos vultos nacionais mais reputados, cujas obras pontuam de forma significativa a paisagem da cidade, tais como: José Rodrigues (Tear e tecedeira e 25 de Abril); José Pedro Croft (Imagens reflectidas); Barata Feyo (Grupo escultórico alusivo à actividade rural); António Nobre (Esculturas da Rotunda das Cantarias e do Urbanismo e Planeamento); Manuel Barroco (Cão de gado trasmontano); Rui Anahory (Homenagem ao Lavrador); Teixeira de Sousa (Escultura alusiva ao Comércio Tradicional).

O tema do IV Seminário Internacional Luso-Brasileiro A *Encomenda. O Artista. A Obra* foi tratado de forma aliciante, tendo sido apresentadas comunicações do maior interesse, versando umas unicamente um dos elementos propostos, enquanto que outras analisaram os três vectores inerentes à produção artística: o cliente (figura individual ou colectiva, pertencendo ao mundo laico ou ao eclesiástico, oriundo dos vários estratos da sociedade), que se encontra na génese da obra através da sua encomenda, e cujo papel muitas vezes não se limita a um mero esquema passivo mas, pelo contrário, se transforma numa força actuante e decisória sob o ponto de vista artístico; o artista que, por vezes, é um vulto de renome ou, pelo contrário, ainda

permanece no anonimato, será o responsável pela execução da obra, sendo-lhe dado aquilo que hoje apelidamos de "liberdade artística" ou, pelo contrário, espartilhado por cláusulas rígidas que lhe formatam a criatividade; por fim, a obra, objecto último de análise, tratada em várias comunicações, nos seus aspectos polifacetados, desde arquitectura, pintura, escultura, talha, azulejo e ourivesaria, muitas vezes sem se saber o nome do seu autor ou daquele que a encomendou, mas que é o fulcro de toda a pesquisa da História da Arte.

Para a concretização deste nosso encontro científico muito contribuiu o significativo apoio da Câmara Municipal de Bragança, na pessoa do seu Presidente, Eng. António Jorge Nunes, por parte de quem sempre recebemos resposta positiva a todos os nossos pedidos e sugestões. Cumpre-nos fazer aqui um agradecimento na qualidade de responsável científica do evento, mas também a título pessoal, às várias instituições locais que gentilmente deram o seu generoso contributo, manifestando, desta forma, uma adesão ao projecto de levarmos as nossas realizações até terras trasmontanas: à Brigoffice; ao Agrupamento dos Produtores de Mel do Parque; à M. Coutinho Motors, na pessoa do Engº Delfim Batouxas; à Caixa Agrícola, na pessoa do Dr. Maurício Domingues; ao Centro de Arte Contemporânea Graça Morais e seu Director, Dr. Jorge Campos; e ao artista plástico Luís Melo, também ele trasmontano, a quem se ficou a dever o belíssimo cartaz que deu uma visibilidade condigna ao Seminário, e que muito nos honrou com a sua colaboração.

Uma palavra especial de reconhecimento aos nossos colegas da Comissão Executiva, Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves, Manuel Joaquim Moreira da Rocha, Paula Cardona e Paula Barros, e particularmente Luís Alexandre Rodrigues, pela dedicação sem limites para com a sua terra natal, e que sempre nos distinguiu com a sua amizade. Uma lembrança com muita estima para o Secretariado do CEPESE, Ricardo Rocha, Bruno Rodrigues e Diogo Ferreira, pelo seu profissionalismo e dedicação, acompanhando-nos ao longo do percurso, que hoje damos por cumprido, com a dignidade que Bragança merece.

# Introduction

*Natália Marinho FERREIRA-ALVES*

IV INTERNACIONAL LUSO-BRAZILIAN SEMINAR
*The Order. The Artist. The Work*
(Bragança, 15-17 October 2009)

The Research Group of Art and Cultural Heritage in the North of Portugal (CEPESE – Centre of Studies of the Population, Economy and Society) has carried out over the past five years a rigorous scientific research aiming at rendering a significant contribution for the knowledge of the important artistic legacy of this region in the context of the Portuguese speaking world.

Therefore, in the several levels defined for the development of our researches (the organization of artists and artisans' inventories related with the North of Portugal, the study of their internal and external mobility, the analysis of their production and the inventory of the workmanship techniques) we gave a special importance to the scientific events where both Portuguese and foreign researchers, almost all of them members of the research team or collaborators of CEPESE, were able to discuss a matter concerning our precise objectives. Following Porto, Salvador and Rio de Janeiro, the cities where the previous international seminars took place, Bragança was in 2009 the meeting point for Portuguese and Brazilian researchers, with the presence of Spanish colleagues who kindly accepted to cooperate by presenting papers related with the central theme of the *IV International Luso-Brazilian Seminar – The Order. The Artist. The Work.*

From 14 to 17 October 2009 we had the opportunity to debate some important matters for the Portuguese Art historiography in one of the regions of the North of Portugal which deserves the acknowledgement of the scientific community due to its very rich cultural heritage.

The event was a CEPESE's initiative, with the support of the Foundation for Science and Technology (FCT), and had the participation of teachers of several universities from Portugal (Porto, Coimbra, Minho), Brazil (Federal University of Rio de Janeiro, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro, Federal University of Bahia,

Federal University of Paraíba) and Spain (Universidad of Santiago de Compostela, Universidad de Extremadura, Universidad of La Laguna - Tenerife), as well as other municipal and diocesan institutions linked to cultural areas; it was also significant the participation of the public in general and particularly the academic one.

The inaugural session started with the speeches of Bragança's Mayor, Engº António Jorge Nunes, of CEPESE's President, Professor Fernando de Sousa, and of the Research Group of Art and Cultural Heritage in the North of Portugal Coordinator, Professor Natália Marinho Ferreira-Alves. The scientific sessions began with Professor Fernando de Sousa's conference *Bragança in the XVIII th. century.*

The programme included studying visits organized according the scientific themes developed in the thirty four communications being a remarkable complement and allowing important reflexions on the several subjects presented in public. Beyond the obligatory walk through Bragança historical centre, visiting the Jesuit College Church, Abade de Baçal Museum, Santa Maria do Castelo Church, Donjon, *Domus Municipalis*, São Bento Church, São Vicente Church, and Misericórdia Church, there was also a special visit to the Santo Cristo do Outeiro sanctuary.

The contemporary artistic reality was not forgotten having been programmed two specific visits: the first one, to make the Caixa Agrícola's private collection known because it gathers an important set of works of the painter Graça Morais, one of the most famous Portuguese artists, born in Trás-os-Montes region; and the second one, to the Centro de Arte Contemporânea Graça Morais (a well-known work of the Portuguese architect Eduardo Souto de Moura), where we had the opportunity of appreciating a temporary exhibition of Portuguese contemporary painters and sculptors, besides the permanent exhibition of another important set of Graça Morais' paintings**.** Urban sculpture, a most significant expression of our contemporary plastic quality was also contemplated, since in Bragança some of the most remarkable Portuguese artists are represented through their sculptures that strongly punctuate the city landscape, such as: José Rodrigues (Tear e tecedeira e 25 de Abril); José Pedro Croft (Imagens reflectidas); Barata Feyo (Grupo escultórico alusivo à actividade rural); António Nobre (Esculturas da Rotunda das Cantarias e do Urbanismo e Planeamento); Manuel Barroco (Cão de gado trasmontano); Rui Anahory (Homenagem ao Lavrador); Teixeira de Sousa (Escultura alusiva ao Comércio Tradicional).

The subject of the IV International Luso-Brazilian Seminar *The Order. The Artist. The Work* was carried out with the presentation of very interesting communications, some of them analysing only one element, while others looked upon two, or even the three vectors concerning the artistic production: the client (individual or collective personality, belonging to the secular or the ecclesiastic world, arising from the several layers of the society), who is always in the origin of the work through its order, and whose role very often is not only confined to a project in a passive way, but on the contrary he becomes an active and decisive power from an artistic point of view; the artist who sometimes is a famous one, or who still remains unknown, will be responsible for the execution of the work being given to him what we call

nowadays “artistic freedom”, or having his creativity restrained by severe rules; and finally the accomplished work, the last theme to be analysed, was studied in several communications from architecture, to painting, sculpture, gilded woodcarved retables, and decorative arts, many times without knowing the author's or the client's name, but in the end the most important subject for the History of Art researches.

In order to accomplish this scientific meeting we counted on the the most significant support of the Bragança Town Hall, through President Eng. António Jorge Nunes, from whom we always received positive reply to all our requests and suggestions. As scientific responsible for the event, but also in our personal name, we must express our sincere gratitude to all the local institutions that gave us a generous contribution allowing the achievement of our project in Trás-os-Montes: to Brigoffice; to Agrupamento dos Produtores de Mel do Parque; to Engº Delfim Batouxas (M. Coutinho Motors); to Dr. Maurício Domingues (Caixa Agrícola); to Dr. Jorge Campos (Centro de Arte Contemporânea Graça Morais); to the trasmontano artist Luis Melo the author of the excellent poster which gave a remarkable visibility to the Seminar, and who gave us the honour of his contribution.

A special word of gratitude to our colleagues of the Executive Board, Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves, Manuel Joaquim Moreira da Rocha, Paula Cardona and Paula Barros, and particularly Luis Alexander Rodrigues, for his devotion without limits towards his native region, and who always distinguished us with his friendship. We also hold in high regard the CEPESE’s secretariate members, Ricardo Rocha, Bruno Rodrigues and Diogo Ferreira, for their professionalism and devotion, following us all the time along the process accomplished today with the dignity that Bragança deserves.

# IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
# LUSO-BRASILEIRO
# *A Encomenda. O Artista. A Obra*

Bragança, 15-17 de Outubro de 2009

# Artistas portugueses en las Islas Canarias

*Alberto* DARIAS PRÍNCIPE

La consideración de Canarias como un territorio políticamente polémico deriva de la confluencia de intereses en la zona entre portugueses y castellanos. En realidad, Canarias entraba dentro de la zona de expansión portuguesa. Sin embargo, Castilla consiguió arrebatársela gracias a una maniobra diplomática. Con todo, los castellanos no pudieron impedir que una buena parte de su repoblación se hiciera con lusitanos, tanto de Madeiras como del continente, y eso, a pesar de que Castilla intentó regular y controlar mediante una norma estricta ese flujo migratorio. Los inmigrantes clandestinos recurrieron a tretas fáciles de llevar a cabo sin mayores consecuencias, como la hispanización de sus apellidos (de Soares a Suárez, por ejemplo), o sencillamente mediante la adopción de otros de raíz castellana[1].

Por tanto a la estética castellana, se deben añadir los portuguesismos derivados de una inmigración imposible de controlar, lo que unido al aislamiento al que se vieron sometidas las islas durante siglos, dio como resultado un arte con suficientes peculiaridades que diferenciaron a las islas del resto del territorio español. Hoy en día, no solo detectamos la aportación portuguesa en el arte sino que también ha permanecido en el propio léxico, tradiciones y costumbres.

No obstantes, debemos aclarar que no fueron sólo portugueses quienes poblaron las islas junto con los conquistadores andaluces. Los organizadores del territorio recién incorporado encontraron serios problemas para la repoblación, puesto que tenían dos fuertes competidores, sumados simultáneamente a la Corona de Castilla en 1492: se trata del antiguo reino de Granada, por una parte, y del continente americano, por otra, mientras que la última isla será conquistada en 1496. En consecuencia, después de varios intentos fracasados durante el siglo XV por conseguir la repoblación, será en los primeros años de la siguiente centuria cuando se consigan atraer a pobladores, seducidos por las ventajas comerciales, fiscales o territoriales.

Con este aliciente, se instalará una población multinacional que configuró un conjunto de lo más diverso. Además de andaluces y portugueses, arribaron a las

---

[1] DARIAS PRÍNCIPE, 2003: 141.

islas extremeños, montañeses, castellanos nuevos, catalanes... y fuera de la Península Ibérica, italianos, flamencos, franceses, etc. Por su parte, los señores obviaban o atenuaban ordenanzas, pragmáticas o cualquier orden del Concejo de Castilla para conseguir así el poblamiento necesario en el menor tiempo posible.

En definitiva, las siete islas se fueron conformando con una población multicultural que aportaba costumbres y tradiciones de lo más variadas. Cuando éstas resultaban válidas para el territorio se aceptaban y cuando nò se olvidaban. Surge así una cultura sincrética que no tomaría cuerpo definido hasta finales del siglo XVI y que, hasta entrado el siglo XIX, marcaría unas pautas artísticas con una identidad singular respecto al territorio hispano.

## Arquitectura

Quizá es en este género donde sea más evidente la presencia portuguesa en Canarias. Una de las razones de esta similitud podría ser el uso habitual de la ventana de guillotina, traída a este lugar por los portugueses, pues aunque procede del norte, no fue una aportación flamenca, como se creyó durante mucho tiempo, sino aceptada y puesta en práctica por Portugal.

Pero no es solamente este elemento; siempre hemos defendido que la arquitectura tradicional canaria se formó aceptando las diferentes soluciones que las migraciones de distintas nacionalidades fueron proporcionando desde una base de profundo pragmatismo. Pues bien, si repasamos la cuantía de préstamos lusitanos quedaría claro que es la mayor dentro de las múltiples aportaciones generales[2]:

El uso del baquetón torso, de origen manuelino, está presente en las Islas hasta la cuarta década del quinientos (portada central de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en la villa de San Sebastián, isla de La Gomera).

Portadas individualizadas dentro del conjunto de la fachada de modo que conforman una banda central en medio de los paramentos encalados y las esquinas mostrando la piedra (fachada del palacio Lercaro en San Cristóbal de La Laguna, isla de Tenerife)

Las torres ochavadas rematadas por chapiteles, durante un tiempo adjudicadas al gótico levantino hasta que descubrimos que en esta región son aportaciones de historicismos decimonónicos (basílica de Nuestra Señora del Pino en la villa de Teror, isla de Gran Canaria).

Los pilares interrumpidos por anillos ya sea siguiendo modelos más arcaicos del sogueado gótico o también con el complemento de perlas provenientes del estilo Reyes Católicos (columnas de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria).

La utilización del alpender, término que en Canarias se utiliza para denominar un cobertizo, que se acopla a una parte de los muros perimetrales de los templos (ermita del Amparo de en Icod, isla de Tenerife).

---

2 HERNANDEZ PEREIRA, 1958: 73-74.

Los perfiles quebrados y ondulados que rematan la fachada de las construcciones, resguardados por cornisamentos de piedra (iglesia de San Francisco en Santa Cruz de Tenerife).

Las cadenetas o esquinas de piedra que además de cumplir con una funcionalidad constructiva ayudan al ornamento de los frentes, tanto en la arquitectura civil como en la religiosa (Casa Matos en Las Palmas de Gran Canaria).

Miradores en lo alto de las viviendas de las ciudades marineras (casa Ascanio en la villa de San Sebastián de La Gomera).

Lo que en Canarias llamamos techos a la portuguesa y no son otra cosa que faldones lígneos pintados con motivos que van desde las falsas perspectivas arquitectónicas a los conjuntos iconográficos, pasando por los más antiguos que adornan las planchas con motivos meramente ornamentales (capilla mayor de la iglesia de San Juan del Farrobo en la villa de la Orotava, isla de Tenerife).

Podríamos continuar pero sería una relación excesivamente prolija y el trabajo lo encaminamos más a los referentes de los artistas que al estudio de los portuguesismos en los diferentes géneros artísticos.

No es extraño por tanto que, cuando se decide levantar el edificio más importante del archipiélago, la catedral de Las Palmas (1500) se recurra a un maestro portugués, Diego Alonso de Montaude, definiendo una fachada y una planta consecuente con las tradiciones portuguesas[3]. Pero estos portuguesismos pueden incluso llegar de la mano de un técnico castellano. Cuando Juan de Palacio, maestro trasmerano de la zona de Santander, toma la dirección de las obras de la seo canaria la solución que ofrece es de origen manuelino: las columnas ceñidas por arandelas. En efecto, el técnico venía de trabajar en la construcción del monasterio de Belén y a la solución del cuerpo columnario lisboeta él le confiere una solución personal pero inspirada en Belén; interrumpe los fustes de las columnas con anillos a los que aplica sarta de perlas[4]. De este modo funde lo portugués, manuelino, con lo castellano, Reyes Católicos, dando una personalidad propia al nuevo diseño que hoy se conoce como *gótico atlántico*[5].

## Retablística

La complejidad del conjunto de este género, es la consecuencia de las tres fuentes que dan pie a un modelo propio. Las influencias provienen otra vez de Portugal, Andalucía y América. Partiendo de la base de la singularidad del retablo ibérico con respecto a Europa, las islas asimilan mejor el modelo portugués, como diría el Marqués de Lozoya, el primer investigador que da a conocer la fuerza del arte portugués en las Canarias: *la decoración (...) menos ampulosa que la española y con un trabajo más*

[3] DARIAS PRÍNCIPE, 2003: 143-144.
[4] DARIAS PRÍNCIPE, 2003: 144-148.
[5] DARIAS PRÍNCIPE, 1998: 69-79.

*refinado y pequeño, o lo que es lo mismo una talla más prolija y cuidada*[6]. Como en las tipologías lusitanas prefiere un sentimiento más calmo que le hacía huir de quiebros e incurvaciones, además del abundante uso del pan de oro en toda la superficie posible[7]. Para este historiador del Arte, la presencia portuguesa en la retablística insular tiene tal peso que a *causa de la configuración de los retablos barrocos, el aspecto interior de las iglesias canarias se asemeja más a las portuguesas que a las españolas*[8].

Como en la escultura, en Canarias residen ensambladores y diseñadores de formación sevillana, pero en cualquier caso, y como ocurrió en el capítulo de la plástica, poco a poco el lenguaje va mutando hacia el preciosismo portugués como se aprecia en la ampulosidad que proporciona la utilización exhaustiva del pan de oro en las obras de mayor envergadura.

Dentro del campo del retablo encontramos dos caminos de idéntico origen pero diferente desarrollo: el retablo de talla plana y el de talla abultada. Su desarrollo podemos ubicarlo en la última década del siglo XVII, iniciándose con la pieza que preside el presbiterio de la iglesia del Hospital de Dolores, en la ciudad de La Laguna (Tenerife). En palabras de Alfonso Trujillo, el codificador del retablo barroco en Canarias es éste *Uno de los ejemplares en que más se patentiza el afán lusitano de la plenitud y minuciosidad decorativa*[9]. Su autoría es indudable, Antonio Estéves. Aparte de las connotaciones lingüísticas de su apellido, interesa especialmente comprobar la proximidad entre Portugal y Canarias en cuanto a la traza del ornamento que va desde los extremos hacia el centro en una progresiva estilización de modo que el preciosismo de la talla se hace más refinada, complementándose con un excelente trabajo de dorado y completado con un cromatismo sobrio que aún hoy se mantiene inalterable.

La otra vía es la del retablo mas corpóreo, y cronológicamente dentro del ciclo conocido como el Barroco Pleno, se inicia una década más tarde del modelo comentado con el retablo mayor de la iglesia de los Remedios de La Laguna cuyo autor, Antonio Francisco de Orta, descubierto por la profesora Margarita Rodríguez González, es también a nuestro juicio portugués. Aunque una posterior remodelación incurvó las calles laterales, fue concebido con la superficie plana propia de los retablos portugueses[10]. La rotundidad de la talla y el rico y correcto tratamiento del pan de oro hacen recordar, salvando la distancia que puede haber en el tratamiento de la talla entre el epicentro y una escuela de producción periférica, aspectos de la obra del convento de San Francisco de Oporto.

El modelo portugués perviviría durante las siguientes décadas de esa centuria sobre todo por la voluntad de los artistas. Así ocurrió en el retablo mayor de la iglesia del monasterio de Santa Clara en La Laguna donde, llegado un momento, los comitentes exigen al autor una mayor premura para la terminación de la obra

---

[6] LOZOYA, 1945: 217.
[7] Citado por TRUJILLO RODRÍGUEZ, 1986.
[8] LOZOYA, 1970: 3-10.
[9] TRUJILLO RODRÍGUEZ, 1986: 86.
[10] RODRÍGUEZ GONZALEZ, 1986: 71-73.

(*sin superfluidades,* como decía el documento), pero aun así el artista continuó con el estilo detallista y minucioso a la portuguesa. Estamos seguros de que esta manera de actuar de Andrés de Castro tiene que ver con el parentesco que unía al autor con Antonio Francisco de Orta[11], su suegro.

Esta minuciosidad va a dar lugar a un fenómeno más bastardeado pero igualmente característico de las islas, el retablo plano canario. La consecuencia del empleo de estos trabajos a la portuguesa conllevaba un costo que la mayoría de los templos no se podían permitir; por ello, se recurre a un sucedáneo del trabajo de la talla, la pintura. Gracias a las perspectivas fingidas, el espectador era víctima de la ilusión óptica de un trabajo semejante. Esta fue la solución más común hasta que la efímera moda de los retablos neoclásicos e historicistas terminó por desterrar paulatinamente una manera que llevó al arte de la retablística canaria a su apogeo.

## Orfebrería

En la orfebrería, como en otros géneros, tenemos que luchar con el problema del anonimato. En pocas ocasiones se menciona la procedencia, de modo que citamos, por ejemplo, a plateros franceses, mejicanos o peruanos pero con los portugueses mantenemos una cautelosa aproximación pues desconocemos las referencias vitales que permitan aseverar con seguridad su origen. Por ello, además del lenguaje artístico, buscamos otros parangones más inmediatos en sus apellidos; y a pesar de ello, Portugal es un referente ineludible en la platería canaria. Referente que hace que incluso algunas soluciones se adelanten a las modalidades andaluzas, otra de las fuentes importantes de inspiración de las islas.

Se ha constatado la importación de piezas provenientes de Portugal, como el hostiario de plata, fechado en 1634, que se conserva hoy en la parroquia de Haría, en la isla de Lanzarote, con una inscripción que dice: *Lovado seia o Santisimo Sacramento o trese de Ivlio de 1634*[12]. Por ello no son de extrañar las coincidencias en algunas tipologías, como la predilección de los canarios por los sagrarios revestidos de plata, o los frontales de altar por delante de los de Juan Laureano de Pina, uno de los introductores de esa solución en Sevilla[13].

Los documentos no son excesivamente explícitos porque no mencionan nombres en los primeros años. El primer platero constatado documentalmente como un orífice portugués es Ambrosio Gonzáles Braga, activo en la ciudad de La Laguna entre los años 1548 y 1580, y a partir de él continúan apareciendo apellidos lusitanos hasta el siglo XIX: Freire del que solo se conoce este nombre, contratado por la catedral de Las Palmas entre 1585 y 1589; Mateo Piñero, 1601, 1610; Manuel Duarte de Silva,

---

[11] RODRÍGUEZ GONZALEZ, 1986: 708
[12] HERNANDEZ PERERA, 1955: 317.
[13] HERNANDEZ PERERA, 1955: 248

1672, 1674; Ildefonso de Sosa, 1734; Benito Joao Martin, 1821, 1832 o Eleuterio Freitas, 1825[14].

El barroco canario es sin duda el momento de mayor esplendor de la orfebrería insular y está indudablemente marcado por los talleres de Oporto. De ellos procede asimismo el gusto por el repujado que no decrece en Canarias hasta el agotamiento de la escuela platera insular, mediado el siglo XIX.

Durante el barroco, el mundo sevillano sigue teniendo peso en Canarias, pero con ciertas limitaciones, ya que la abundancia de artistas portugueses en el Archipiélago hace que soluciones isleñas se adelanten a trabajos traídos de la catedral hispalense. De Portugal se toman las reproducciones que los orfebres hacían en las planchas de plata, un trabajo minucioso, esmerado y pulcro, copiando diferentes patrones lusos con la misma delicadeza que, por esos mismos años, se hiciera en los retablos.

La plata elaborada de importación fue mayoritariamente hispalense, si bien su influencia no menoscabó los modelos portugueses. De hecho portugués fue el orfebre que llevó el barroco canario a sus más altas cotas, Ildefonso de Sosa. Se le atribuyen varias obras pero una de ellas está firmada, caso excepcional en las Islas (*Ildephonsus de Sosa me fecit anno 1734*). Se trata de la custodia que hizo para el convento de los dominicos de La Laguna, siguiendo el diseño del pintor y escultor José Rodríguez de la Oliva. La obra sienta un precedente en la tipología de las custodias, al consolidar la mutación del ástil por un tenante, pues los ejemplos conocidos hasta entonces eran estereotipos provenientes de América. Fue además el que introdujo la seña de identidad más peculiar de la orfebrería canaria, la tembladera. Consistían estos aditamentos en la aplicación de flores de plata o plata sobredorada, cuyo vínculo de unión con el ostensorio era un tallo conformado por un hilo arrollado de forma helicoidal, al final de cual, en la corola, se incrustaban una o varias piedras preciosas, que el movimiento de la custodia hacía oscilar, produciendo irisaciones con el impacto de la luz en las gemas.

Finalmente fue también un portugués el que supo rematar el ciclo de la platería canaria con la dignidad de un excelente artista. De Benito Joao Martín se conserva en el archivo de la catedral de Las Palmas un excelente boceto de un copón. Estudiando el planteamiento del croquis se trata de una propuesta que sirve de puente entre dos generaciones, por cuanto abandona la sobriedad neoclásica para buscar la gracia ya cercana al dibujo romántico.

## Algunos artistas portugueses que han trabajado en Canarias

### Arquitectos

Miguel Alonso: El historiador ilustrado José Viera y Clavijo hace referencia a él por primera vez en la *Historia General de las Islas Canarias* (1776) del siguiente modo: *Puesta la obra a cargo de Miguel Alonso, arquitecto portugués, por aposte entre él y Pedro*

[14] HERNANDEZ PERERA, 1955: 365-368.

*de Vergara, alguacil mayor y mayordomo de la fábrica*[15]. No era una obra de grandes dimensiones pues se trataba de levantar solo la capilla mayor de la primitiva ermita de Los Remedios con un costo de ochenta mil reales, llevándose a cabo en los años siguientes a 1515 según la tradición gótica; pero era el templo que el Adelantado Alonso Fernández de Lugo, conquistador de la isla, quería levantar como referencia en contraposición a la primera parroquia que había surgido con un carácter espontáneo y comunitario[16]. Alonso era un maestro de obra que se había ganado una excelente reputación al levantar las capillas laterales de la iglesia de San Juan Bautista de Telde, la iglesia mayor de la segunda ciudad de la isla de Gran Canaria.

Su vinculación con la primera figura de la Isla le proporciona otras obras; por esas mismas fechas y por encargo del alguacil mayor de la isla de Tenerife, Pero López de Villera, construye el hospital e iglesia de San Sebastián (La Laguna) obra de la que se sabe dibujó la traza del arco mayor y la portada. Finalmente, trece años después levanta la ermita de Gracia (La Laguna), un templo votivo por la victoria de Fernández de Lugo sobre los aborígenes. Fue su última obra; después de 1530 su nombre desaparece de las Islas. Mantuvo siempre el lenguaje gótico porque la *manera al romano* no entra hasta el segundo tercio del siglo XVI[17].

Diego Alonso Montaude: Técnico que es citado por Pedro Agustín del Castillo mediado el siglo XVIII. Su adjudicación lusitana está basada en el lenguaje utilizado en la parte que le tocó llevar a cabo en la construcción de la catedral de Las Palmas. Las obras se iniciaron en 1500 y a él le toca realizar la traza de la planta del templo y de la fachada oeste, la más importante, hoy desaparecida. Aunque al final sólo realizó la cimentación y la construcción del frontis comentado puesto que, a causa de la existencia de la primitiva catedral ubicada al este, que debía mantener el culto, las obras se iniciaron por los pies. Las dos torres, de planta ochavada y rematadas por un chapitel, *las torres de los caracoles*, además de la tradición escrita delatan su tradición portuguesa[18].

Pedro Hernández Benítez le atribuye, sin justificación, su intervención en la construcción de la iglesia de San Juan de Telde. El año 1504, el Cabildo Catedral contrata la continuación de la obra de la seo al maestro Pedro de Llerena, residente en Sevilla, lo que hace suponer que, en esa fecha, Alonso de Montaude había partido de la isla o había fallecido pues no vuelve a aparecer en ningún documento[19].

---

15 VIERA y CLAVIJO, 1971: 678.

16 DARIAS PRÍNCIPE, PURRINOS CORBELLA, 1997: 40-42.

17 TRUJILLO RODRIGUEZ, 1964: 426-428.

18 Hernández Perera en su brillante investigación sobre Los primeros arquitectos de la catedral de las palmas, mantiene las dos posibilidad de una procedencia levantina o portuguesa (PERERA, 1960: 255-304). Sin embargo no debemos olvidar que la fachada de la catedral de Palma de Mallorca fue rehecha en el siglo XIX y fue entonces cuando se les añadieron las torres ochavadas. Por eso creemos oportuno desechar la procedencia levantina del modelo. Ver DARIAS PRÍNCIPE, 2003: 143-143.

19 TARQUIS RODRIGUEZ, 1964: 428-432.

Lope Hernando: Cantero y albañil. Aparece trabajando en La Laguna a comienzos del siglo XVI. Conocemos sus existencia gracias a una clausula del testamento de Pero Lopez de Villera, donde se lee: *Mando que den a Lope Hernando, albañil portugués, treinta e cinco reales e que se los de la hacienda antes de que parta*[20].

Diego Dias: Maestro cantero. Trabaja en la isla de Tenerife en el cambio del siglo XVI al XVII, de modo que podemos dar por terminada su actividad en torno a 1630. Fue vecino de La Laguna y allí fue donde dejó la única obra que le conocemos, la extracción y el labrado de la cantería para la casa del capitán Pedro de Vergara Alzola, que se estaba levantando en 1614, ubicada en la actual plaza del Adelantado, antigua plaza mayor y hoy desaparecida. El compromiso consistía en entregar quinientos cantos azules (piedra basáltica, considerada la de mejor calidad y difícil de trabajar por su dureza), extraída de la cantera de San Marcos en Tegueste (cerca de La Laguna).

No sabemos si, por esas fechas, el Cabildo de Tenerife le encargó ( o bien fue a otro cantero del mismo nombre) devastar el antiguo muelle de Santa Cruz y aprovechar la cantería para la construcción de un nuevo embarcadero[21].

Gaspar de Fleitas: Hermano de Diego Días y también maestro de cantería, si bien por el texto deducimos que era su segundo. Lo conocemos trabajando con su hermano en la extracción y tallado de la piedra para la casa de Pedro de Vergara en los años 1819 y siguientes. Como a Diego Días se le paga un tostón por cada canto. Ésta era una moneda de plata portuguesa, aunque de uso común en Canarias[22].

Manuel Penedo, "El Viejo": Uno de los grandes constructores de la primera mitad del siglo XVII en la isla de Tenerife. Fue tanto cantero como alarife o constructor. Residió en La Laguna desde comienzos del siglo XVII, pues las primeras referencias que se hacen de su obra datan de 1607 al concertar con Diego Benítez Zuazo la construcción de una portada de cantería para la casa que tenía en la Plaza del Adelantado. A partir de ese momento se convierte en el constructor más prolífico de la primera mitad del siglo.

A comienzos del 600, consolidada la importancia de La Laguna como capital de la isla, los hidalgos de la ciudad se dispusieron a engalanar sus viviendas tal como en el siglo anterior se había hecho en las casas principales (Casa del Corregidor o Palacio Lercaro). Uno de los maestros a los que se recurrió con más frecuencia fue a Gaspar Fleitas. La mayoría de estos edificios han desaparecido pero Tarquis le atribuye la casa de Alvarado Bracamonte, aún en pie[23]. Quizá este ejemplo permita hacerse una idea del empaque alcanzado. Su estilo gustó hasta el punto de que cuando Carrasco Ayala pide colocar una portada en su casa, solicita que sea idéntica a la del Capitán Fonte Espinel, levantada poco tiempo antes, si bien marcando algunas diferencias

[20] TARQUIS RODRIGUEZ, 1964: 487
[21] TARQUIS RODRIGUEZ, 1964: 255-258.
[22] TARQUIS RODRIGUEZ, 1964: 260.
[23] TARQUIS RODRIGUEZ, 1978: 221-222.

como cuando advertía que fuera hecha sin "*aquellos bonetillos que cuelgan*"; Espinel pide además otros aderezos, como la portada de la sala, dos ventanas y postigo de cantería[24].

Penedo trabajó también para la iglesia. Pablo Machado Becerril pide que lleve a cabo la construcción de una capilla en el convento del Espíritu Santo de los agustinos, antes de 1614. Poco tiempo antes, el prior de esa comunidad concertó con él una serie de obras indeterminadas para el convento. Para la iglesia de los Remedios ejecuta el coro, conjuntamente con su yerno Jorge de Silva, de quien pensamos, sin apoyatura suficiente, su filiación portuguesa ya que la colonia lusitana mantenía fuertes lazos de unión entre sí en las Islas. Para este mismo templo inició la construcción de la torre, hoy desaparecida al levantarse la fachada neoclásica del siglo XIX, terminándola su hijo Diego. En colaboración con Domingo Acosta, terminó la torre de la Concepción que hubo de ser reconstruida a finales de siglo por haber cedido su estructura[25].

En la arquitectura religiosa continúa y consolida la tradición del orden toscano que se define en Canarias en el último tercio del siglo XVI.

En la arquitectura civil, presenta una especial predilección por el uso del almohadillado en portadas e incluso en algunos arcos de triunfo de templo.

El cúmulo de trabajo no lo hace descuidar la zona norte de la isla de Tenerife. Desde 1614 aparece reformando la portada principal de la parroquia de Santa Ana en Garachico que el maestro Bartolomé Díaz había realizado en el siglo XVI, confiriéndole una delicadeza que la introducía en el manierismo, efectuando también una portada nueva en la nave de la epístola. En la misa Villa levanta el arco de triunfo de la capilla principal del convento dominico de San Sebastián.

Construye igualmente las capillas mayores de la epístola y el evangelio en las parroquias de los pueblos de Santa Úrsula y La Victoria de Acentejo, así como la capilla del Rosario que el mayordomo de la cofradía le había solicitado.

Finalmente, en el pueblo de Candelaria, pero por encargo del Cabildo de La Laguna, lleva a cabo la *Casa de Apeo*, hecha para descanso de la corporación en los días de fiesta de la Patrona de Canarias. Aquí también trabajó con su yerno Jorge de Silva.

## Retablistas

Antonio Estéves: Trabajó asiduamente en el taller de Juan González de Castro Illada, uno de los artistas más polifacéticos de su tiempo pues no sólo fue carpintero entallador, sino que llegó a diseñar la fachada del Palacio Salazar (La Laguna, Tenerife). Sabemos que colaboró con su maestro en el retablo para el santuario de la Virgen de Candelaria, desaparecido en un incendio el año 1789. Su labor se desarrolla en la segunda mitad del siglo XVII, pues fallece en 1703. Obra especialmente destacable

---

24 TARQUIS RODRIGUEZ, 1964: 426-428.
25 TARQUIS RODRIGUEZ, 1964: 426.

es el retablo del Hospital de Dolores, en San Cristóbal de La Laguna (Tenerife), si bien quedó inacabado[26].

Antonio Francisco de Orta: Nacido posiblemente en torno a 1655, se afincó en San Cristóbal de La Laguna donde tenía instalado su taller. Los primeros datos de su vida datan de 1684; el 20 de octubre de ese año da poder al capitán Andrés Sánchez para que cobre en Fuerteventura un dinero que se le debía *procedidos de diferentes mercadurías*. Casi rondando los cincuenta años se localiza en La Laguna, donde debía ser muy conocido porque se encuentra en diferentes escrituras como testigo.

Pasado los cincuenta años (1709), le llega el encargo de la gran obra de su vida, la elaboración del retablo mayor de la parroquia de Los Remedios en La Laguna. Un año antes, los fieles de la parroquia se habían comprometido a pagar un nuevo retablo por las pésimas condiciones del que estaba, impropio para contener a la Patrona. El artista se compromete a dedicarse en exclusiva a este encargo. Debía además confeccionarlo de manera que se pudieran colocar los cuadros del antiguo retablo, una pinturas manieristas de Peter de Vos de extraordinaria calidad. Sus honorarios fueron de 30.000 reales, además de tener la madera gratis. Debió estar terminado en 1715 pues esa es la fecha que aparece en el remate. Las obras que en 1746 se estaban haciendo en la capilla mayor obligaron a desmontarlo; cuando seis años después se intentaron recolocarlo se encontraron con la sorpresa de que su anchura era mayor que la de la nueva capilla, por lo que tuvieron que disponerlo achaflanando sus calles laterales, labor de la que se encargo el carpintero Juan Bermejo. Sin embargo Orta no vio esta remodelación pues falleció en 1517[27].

Andres de Castro: Nacido en torno a 1681. Yerno de Antonio Francisco de Orta, al contraer matrimonio con su hija Leonor, aunque desde antes acudía a su taller para aprender el oficio. De su vida apenas tenemos noticias y solo conocemos una obra, el retablo mayor del monasterio de San Juan Bautista, ocupado por las monjas claras. No sabemos la fecha del inicio. La primera noticia de esta obra data del 1720, año en que los patronos, impacientes por la marcha de la obra, exigen que concluya el cuerpo bajo. Las tensas relaciones entre comitente y autor se ponen de manifiesto cuando se compromete a tenerlo terminado en un año ante escribano público. Sin embargo los patronos debían estár complacidos con los planos trazados por Castro como hacen constar en la escritura. Castro no vio terminada la obra, falleció antes encargándose a Francisco Antonio la finalización de la misma[28].

---

[26] RODRÍGUEZ GONZALEZ, 1986: 700.
[27] RODRÍGUEZ GONZALEZ, 1986: 701-705.
[28] RODRÍGUEZ GONZALEZ, 1986: 708.

## Orfebres[29]

Ambrosio González Braga: El primer platero que se denomina con su nombre y apellidos en la ciudad de San Cristóbal de La Laguna, el año de 1548. Consta que se establece de manera definitiva en esta ciudad, aproximadamente dieciséis años después, dejando de tener conocimiento de su persona en 1580.

Sólo conocemos unos pocos datos de su vida familiar. Contrae matrimonio en La Laguna en 1548 *con Isabel Sala viuda de Pablo Villafaña, cuyo recibo de dote firmó el 24 de abril de dicho año ante el escribano J. Del Castillo*, y hace testamento ante Lucas Sarmiento, escribano lagunero[30].

Mateo Piñero: A pesar del tiempo que llevaba funcionando este oficio en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria es a él a quien se le da a conocer como el primer platero de esta institución. En principio el cometido de este cargo solo conllevaba el tener dispuesta, limpia y lista en todo momento las piezas que poseía el templo, pero Piñero recibió abundantes encargos de la corporación para arreglar piezas en mal estado o hacer otras nuevas, por lo cual se le abonaba según contrato un importe ajeno al sueldo, que termina por ser de 6.999 maravedies en 1609.

No sabemos cuando entra al servicio del Cabildo, pero en 1601 se le encargaron las primeras piezas, unos candelabros. A partir de entonces y correlativamente todos los años hay encargos, pero preferentemente de restauraciones o adiciones. Estuvo a punto de elaborar la gran obra que todos los orífices del templo hubieran deseado, la gran lámpara de plata que debería iluminar el presbiterio, pero el encargo se dilató ante el cambio ocasionado por el crecido donativo que el obispo Cristóbal Vera hizo al Cabildo con tal fin. Por esta razón primero piden que elaborara, a manera de prueba, una lámpara para la capilla de Nuestra Señora de la Antigua. El artista no pudo llevar a afecto ninguna de las dos, pues falleció poco después, en septiembre de 1610.

Manuel Duarte de Silva: Abrió su taller en Las Palmas de Gran Canaria a comienzos del último tercio del siglo XVII, pero sus referencias concretas solo abarcan un corto periodo entre 1672 y 1674. En ese bienio, sin pertenecer a la plantilla fija de la catedral de Santa Ana, recibió diferentes encargos de la seo canariense. En 1672 figuran en el libro de Cuentas de Fábrica: *82 reales a Manuel Duarte de Silva, platero, quarenta de plata y quarenta y dos de oro y hechura para un relicario que hizo para el sagrario de esta S. I.* Ese mismo año repara la cruz mayor del templo, *aderesar y soldar,* además de la confección de otras piezas como una llave para el sagrario, un cirial y una ampolleta. Las últimas noticias aparecen también en el libro de Cuentas de Fábrica, dos años después, con un nuevo encargo, pero ahora conjuntamente con otro orfebre, Pedro Rodríguez, para restaurar la lámpara que se ponía en el crucero del templo la noche de Navidad[31].

---

[29] La confección de estas breves notas han tenido como matriz la obra ya citada de HERNANDEZ PERERA, 1955.
[30] HERNANDEZ PERERA, 1955: 408.
[31] HERNANDEZ PERERA, 1955: 394

Ildefonso de Sosa: Solo conocemos con total seguridad una obra de este artista, pero de calidad suficiente para considerarlo el mejor orífice de Canarias. Se trata de la custodia que hizo para el convento dominico de San Cristóbal de La Laguna (Tenerife), que presenta la peculiaridad de ser el resultado de una colaboración entre dos artistas, el pintor-escultor José Rodríguez de la Oliva e Ildefonso de Sosa, diseñador y realizador. La obra aúna la orden de Predicadores con la iconografía eucarística al disponer diferentes símbolos; el perro con la antorcha en la boca, alegoría del fundador, con la figura de Santo Tomás de Aquino, el cantor de la Eucaristía, pero también ofrece una visión trinitaria al definir el viril con una forma trilobulada. El astil antropomorfo era una novedad, hasta pasado cinco años no llegan los siguientes modelos, ahora importados de América (Puebla de los Ángeles). En realidad eran estereotipos copiados de los ángeles esculpidos en Nueva España, pero con un tratamiento esquemático y expresionista, totalmente alejados de la estética figurativa. La autoría comentada se confirma al inscribir los nombres de los autores en la escultura; en el borde del pie se lee: *ILDEPHONSUS DE SOSA ME FECIT ANN(O) DE 1734*. Por su parte el diseñador deja su rastro en la orla del manto: *JOSEPH RODRIGUEZ INV(ENT)OR*.

Hernández Perera, basándose en la semejanza de la traza, atribuye al mismo platero la custodia de la parroquia de San Telmo en Las Palmas de Gran Canaria. Si el viril es idéntico, el astil es sustituido ahora por un águila. El pie repite elementos ornamentales semejantes, pero muestra un elemento caracterizado por su originalidad, como figuras tenantes utiliza las ruedas de un carro y leones, posible remembranza del carro del profeta Ezequiel. No obstante creemos que el elemento más atractivo, por su trascendencia es la utilización por primera vez de la *tembladera*, que pronto se va a convertir en una de las señas de identidad de la orfebrería canaria. Este préstamo portugués, en cuyo país también se usa como un adorno para la cabeza, tendrá un éxito tan rotundo que perduraría en las custodias canarias hasta que la platería de las Islas cerró su largo ciclo baroco[32].

Benito Juan Martín: Este artista plantea el problema del bilingüismo con que escribe su nombre, portugués y español. La carencia de fecha en uno de ellos agrava la duda que se puede resolver analizando el lenguaje artístico del dibujo. De ese modo se llega a la conclusión que se trata de la misma persona que hace uso de su lengua natal cuando llega a las Islas y una vez afincado en ellas y aprendido el castellano, también hace uso de él.

En el primer caso se trata de un boceto diseñado para la catedral de Las Palmas, consistente en un copón con distintas opciones para su ornamentación. Su filiación portuguesa no presenta dudas al firmarse como *Bento Joao Martin*, añadiendo en la lámina, también en portugués, *Diferente forma cada metade*. La pieza, que no se llevó

[32] HERNANDEZ PERERA, 1955: 232-233, 349.

a cabo, está sin fechar pero por el lenguaje, tanto formal como decorativo, podemos ubicarlo cronológicamente entre la segunda y tercera década del ochocientos[33].

Por su parte en la documentación de los bienes requisados con motivo de la desamortización, aparece en La Laguna (Tenerife), un platero de nombre Benito Juan Martín, al que Salvador Clavijo, Comisionado de la Caja Nacional del Crédito Público le pide el peso y valoración de la plata inventariada del convento de San Diego del Monte en San Cristóbal de La Laguna, y dos años después lleva a cabo la tasación de otro cáliz de uno de los conventos suprimidos en el obispado de Tenerife[34].

Eleuterio Freitas: Lo encontramos en Garachico (Tenerife), en 1825, reparando un cáliz de uno de los conventos suprimidos que debía ser entregado a la iglesia de San Juan del Farrobo, en La Orotava (Tenerife). Al estar la firma en aquel lugar se plantea la duda de si es una localización circunstancial, pues la villa de Garachico había quedado prácticamente arrasada y su puerto anegado, después de la erupción del Teide un siglo antes; en consecuencia, la población no se recuperó quedando anulada del concierto de los grandes núcleos de la Isla. Cuando se decretó la desamortización de los conventos, dos de los tres cenobios fueron cerrados por lo que pensamos que, dada la fecha, se debió tratar de uno de tantos plateros encargados por el Estado de la tasación de sus bienes o por la Diócesis de la valoración de las piezas a repartir por las diferentes parroquias[35].

**Figura n.º 1** – Alpender de la ermita del Amparo en Icod – Tenerife

[33] DORTA, 1964: 52, 88.
[34] DORTA, 1964: 425-426.
[35] DORTA, 1964: 402.

**Figura n.º 2** – Baquetón torso en la fachada central de la iglesia de la asuncion de la gomera

**Figura n.º 3**
Boceto de copón de Benito Joao Martín
– Catedral de Las Palmas

**Figura n.º 4** – Cadeneta en esquina – Palacio Lercaro

**Figura n.º 5** – Catredal de Las Palmas

**Figura n.º 6**
Columna anillada de la Catedral de Las Palmas

**Figura n.º 7**
Custodia de Santo Tomás en la iglesia de Santo Domingo en La Laguna

**Figura n.º 8**
Fachada de la Iglesia
de San Francisco
en Santa Cruz de Tenerife

**Figura n.º 9**
Mirador en la casa Quilla
en San Sebastián
de La Gomera

**Figura n.º 10**
Portada individualizada – Palacio Lercaro en La Laguna

**Figura n.º 11**
Primera Fachada de la catedral de Las Palmas

**Figura n.º 12** – Retablo de las Claras en La Laguna

**Figura n.º 13** – Retablo de los Remedios en la catedral de La Laguna

**Figura n.º 14**
Techo del presbiterio de la iglesia de San Francisco en Santa Cruz de Tenerife

**Figura n.º 16** – Ventana de guillotina

**Figura n.º 15**
Torre ochabada
Basílica del Pino en Gran Canaria

## Bibliografía

VIERA y CLAVIJO, José de, 1971 – *Historia General de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Goya.

MARCO DORTA, Enrique, 1964 – "Planos y dibujos del archivo de la catedral de Las Palmas", in *Museo Canario*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

RODRIGUEZ GONZALEZ, Margarita, 1986 – "Los maestros retablistas del principios del siglo XIII en Tenerife", in *V Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

LOZOYA, Marques de, 1945 – *Historia del Arte Hispánico*. Barcelona: Salvat.

LOZOYA, Marques de, 1970 – "La huella portuguesa en el arte de las islas Canarias", in *Coloquio*, pp. 3-10.

HERNANDEZ PERERA, Jesús, 1955 – *Orfebreria de Canarias*. Madrid: CSIC.

HERNANDEZ PERERA, Jesús, 1958 – "La arquitectura canaria y Portugal" in *Estudios canarios*, XI-XII-XIII, MCMLXVIII. La Laguna.

HERNANDEZ PERERA, Jesús, 1960 – "Sobre los arquitectos de la catedral de Las Palmas 1500-1570", in *El Museo Canario*, 73 y 74. Las Palmas de Gran Canaria, pp. 255-304.

DARIAS PRÍNCIPE, Alberto, 1998 – "Contribución de Juan de Palacios al vocabulario formal de la arquitectura canaria". *Revista de Historia Canaria*, n.º 180. La Laguna: Universidad de La Laguna.

DARIAS PRÍNCIPE, Alberto, 2003 – "Portuguesismos en la arquitectura canaria". *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*, vol II. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

DARIAS PRÍNCIPE, Alberto, PURRINOS CORBELLA, Teresa, 1997 – *Arte, religión y sociedad. La Catedral de La Laguna*. La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna.

TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso, 1986 – *El retablo barroco en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando, 1978 – *Arquitectura doméstica en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife.

TARQUIS RODRIGUEZ, Pedro, 1964 – "Arquitectos, alarifes y canteros que han trabajado en la Islas Canarias", in *Anuario de Estudios Atlaánticos*, 10. Madrid-Las Palmas.

# A ornamentação cerâmica da Casa do Chão Verde

*Ana Margarida Portela DOMINGUES*

## Introdução

A ornamentação cerâmica aplicada a edifícios de influentes "brasileiros" do período romântico variou bastante, em função de épocas, contextos sociais e económicos, características de personalidade e outros factores, requerendo abordagens mais amplas do que aquelas que têm sido feitas até ao presente. Por tal razão, iremos aqui analisar uma casa que já foi, mais do que uma vez, citada como exemplo paradigmático da chamada "casa de brasileiro": a Casa do Chão Verde. Veremos como, em certos aspectos, pode-se afirmar que é uma casa excessiva e extravagante. Porém, não tanto como o perfil do encomendador poderia fazer supor[1].

A Casa do Chão Verde, em Rio Tinto (arredores do Porto) foi a habitação dos últimos anos de vida de António Lourenço Correia (30 de Março de 1828 – 31 de Outubro de 1879). Ora, António Lourenço Correia era um dos mais conhecidos "brasileiros" de torna-viagem da cidade do Porto e um dos mais extravagantes, tendo sido imortalizado pelo personagem camiliano Arara, em "A Corja", romance publicado no ano que se seguiu à sua morte:

> *Cavalos relinchavam, fazendo no macadame sonoro, com as patas, uma toada dura com um ritmo pomposo. Chegava a caleche descoberta dum brasileiro purpurino, coruscante, de cores arreliosas, oftálmicas, delirantes, duma garridice espaventosa. Era o Arara, um triunfador daqueles tempos em que a casaca azul e o colete amarelo não dispensavam uma gravata vermelha, luvas verdes e calças cor de alecrim com polainas cinzentas. O Arara, a quem outros chamavam o ripada, (...) muito refastelado nos coxins cor de gema de ovo com franja azul* (...)[2].

Supomos que esta descrição esteja algo empolada, como convinha ao estereótipo que se pretendia ilustrar, tendo também em conta que Camilo Castelo-Branco não

---

[1] Esta comunicação é a adaptação de um dos capítulos da nossa tese de Doutoramento, intitulada "A *ornamentação cerâmica na arquitectura do Romantismo em Portugal*", para a qual se remete, embora tencionemos publicar ulteriormente um estudo mais aprofundado e apenas dedicado à Casa do Chão Verde. Expressamos os nossos agradecimentos à família Sá, proprietária da Casa do Chão Verde, por todas as facilidades concedidas, quer ao nível da recolha de imagens, quer ao nível da consulta de documentação familiar.

[2] Citado por DANTAS, 1998: 25-27.

procurou ridicularizar apenas o novo-riquismo de muitos “brasileiros” de torna--viagem. Tudo leva a crer que António Lourenço Correia, também conhecido como “O Lâmpada”, não era extravagante por ser um “brasileiro” de torna-viagem, mas sim por característica de personalidade. Aliás, numa carta datada de 1857 dirigida ao seu amigo e conterrâneo Félix Las Casas dos Santos (Visconde de Las Casas), António Lourenço Correia refere:

> *Principio por dizer alguma coisa a respeito do meu sistema de trajar; que não tem nada de novo ao meu costume daí; por isso o que aqui reparam e alguma coisa dizem, para mim não é novidade, porque já de lá* [Brasil] *vinha habituado aos tocadores de rebeca; e então pouco se me dá disso, porque embora tenha o costume de andar com vestuário de cores claras ou de qualquer feitio ou moda do meu gosto, eu creio que com isso não ofendia pessoa alguma, nem a moral pública, nem tão pouco julgo que um tal vício (se merece tal nome) possa desmerecer o meu conceito aos olhos da sociedade em geral ou dos meus amigos em particular; isto é (já se sabe) quando se sai de casa para dar um passeio sem destino ou para fora da cidade*[3].

Este excerto sugere que António Lourenço Correia tinha noção do risco de ser ridicularizado pelo modo como vestia, não correspondendo inteiramente, portanto, ao estereótipo do “brasileiro” de torna-viagem pouco instruído mas desejoso de copiar os hábitos e adereços das elites, fazendo-o de forma inadequada ou desfasada das modas em vigor.

Tratando-se de um “brasileiro” de torna-viagem abastado e com gostos bizarros, seria de esperar que a casa que António Lourenço Correia concebeu reflectisse isso mesmo e que fosse ainda mais espampanante do que aquela que é descrita por Camilo Castelo-Branco no romance “O Senhor de Paço de Ninães”:

> *nos sai de rosto uma casa de dois sobrados, caiada, azulejada, com suas colunas pintadas de verde e como de papelão grudado à parede, com as bases amarelas e os vértices escarlates. Vão-se os olhos naquilo! Esta maravilha arquitectónica devem-na as artes ao gosto e génio pinturesco de um rico mercador que veio das luxuriantes selvas do Amazonas, com todas as cores que lá viu de memória, e todas aqui fez reproduzir sob o inspirado pincel de trolha*[4].

Porém, não foi bem isso que encontrámos na Casa do Chão Verde, cujas principais bizarrias foram mantidas na face mais privada da casa. De facto, olhando a frontaria em toda a extensão, ao longo da estrada do Porto a Valongo, podemos ver uma casa de habitação alinhada com a rua. Embora tendo azulejaria de fachada, não se apresenta esta com cores espampanantes ou com uma disposição ilógica e caprichosa.

Na Casa do Chão Verde, entre o mirante a sul e a casa de habitação, interpõe-se um corpo térreo praticamente cego para a rua, o qual servia de cocheira e seus anexos. É precisamente nas paredes deste corpo arquitectónico, assim como em volta, que existe a decoração mais deslumbrante da Casa do Chão Verde. Apesar disso, não se vê do exterior, pois esta decoração foi concebida apenas para quem entrava no

[3] DANTAS, 1998: 25-27.

[4] Disponível na internet em: <http://www.museu-emigrantes.org/Pormenores.htm> e <http://www.museu-emigrantes.org/literatura-brasil.htm>.

terreiro da casa. Trata-se, afinal, de uma mera e típica opção decorativa de carácter romântico, ao contrário da ornamentação profusa existente – e apenas a título de exemplo – no Palacete da Granja, em Paredes, a qual mostra-se apenas nos alçados que são visíveis da rua, mesmo estando separados desta por um pequeno jardim. O caso do Palacete da Granja, ao invés do que sucede com a Casa do Chão Verde, tem de ser entendido como sinónimo de vaidade ostentada perante todos.

O caso de um palacete de "brasileiro" em Paredes evidencia como, com menos ornamentação cerâmica, pode-se conseguir um efeito mais marcante, dependendo do modo como esta é aplicada. Este princípio tem de ser bem entendido na abordagem às chamadas "casas de brasileiros", de modo a que não se coloque a questão da ornamentação cerâmica nos termos simplistas de ter ou não ter determinados artefactos.

António Lourenço Correia não foi o único membro da família que viveu no Brasil. Teve, pelo menos, um tio que era comerciante no Rio de Janeiro, para quem mandou erigir um túmulo no Cemitério do Prado do Repouso, no Porto – o do jazigo n.º 33/38[5]. Sabe-se também que António Lourenço Correia fez uma viagem pela Europa em 1857, passando por Londres, Paris e Roma, tendo escrito memórias relativas a essa viagem. Terá sido nesse périplo que se inspirou para conceber a sua habitação em Rio Tinto.

Segundo um actual descendente da sua família[6], a intenção de António Lourenço Correia era residir ao Poço das Patas (ou Campo Grande, junto ao actual Campo 24 de Agosto), erguendo ali uma casa com fachada de mármore. Porém, terá desistido da ideia de recorrer ao mármore, depois de receber uma carta de um canteiro de Lisboa, informando que tal obra ficaria muito dispendiosa. Sabemos que, em 1858, António Lourenço Correia pediu licença à Câmara Municipal do Porto para ali erguer uma casa, onde possuía um terreno. O risco da casa a erguer correspondia a um alçado neogótico, com ameias, tratando-se de uma casa de gosto romântico. Sendo assim, António Lourenço Correia teve duas habitações, cuja construção terá sido iniciada sensivelmente na mesma época. Uma situava-se numa zona do Porto que estava em rápida transformação em meados do século XIX e a outra casa ficava fora do bulício da cidade, sendo precisamente a Casa do Chão Verde, em Rio Tinto.

Em 1865, António Lourenço Correia morava no Bonfim, talvez na referida casa, que ficava perto da entrada desta rua. Porém, em 1872 já é dado como morador em Rio Tinto. Apesar disso, a Casa do Chão Verde ostenta a data de 1857 na grade da principal sacada da casa. É claro que o portão de ferro que dá para o terreiro tem a data de 1864 e a decoração com conchas junto ao mirante foi feita em 1869. Por conseguinte, as obras duraram alguns anos e, talvez, só em meados da década de 1860, a Casa do Chão Verde passou a ser mais utilizada.

[5] QUEIROZ, 2002: I, 2, 249.
[6] Devemos estes dados ao Dr. Pedro Sá, a quem agradecemos.

## A produção da Fábrica da Calçada do Monte

António Lourenço Correia encomendou, em Lisboa, vários artefactos que viria a colocar na Casa do Chão Verde. Podemos interpretar esta opção como uma necessidade de ir ao encontro dos melhores produtos, dentro do tipo de artefactos que pretendia. Recordamos que foi a um canteiro de Lisboa que pediu orçamento para a frontaria toda de mármore que desejava fazer na sua casa do Porto, quando já existia no Porto uma oficina capaz de fazer essa obra com grande qualidade[7]. Foi também a um canteiro de Lisboa que encomendou o túmulo erigido em memória do seu aludido tio[8].

De facto, a primeira encomenda de que temos conhecimento, feita em Lisboa e para a Casa do Chão Verde, diz respeito a um tipo de artefacto em que seria mais difícil encontrar no Porto aquilo que António Lourenço Correia pretendia: painéis figurativos de azulejo. A conta data de Março de 1861 e reporta-se a dois *quadros em azulejos de 140 cada um, cloridos*, totalizando 28$800[9]. A aquisição foi feita através de Félix Las Casas dos Santos, amigo de António Lourenço Correia e um dos financiadores da sociedade que geriu a Fábrica de Cerâmica das Devesas nos seus primeiros tempos[10]. Porém, em 1861, a Fábrica de Cerâmica das Devesas ainda não existia. Em contrapartida, a Fábrica da Calçada do Monte poderia ter já alguma fama ao nível de painéis polícromos, um tipo de obra que a melhor fábrica de cerâmica do Porto, na altura – Santo António do Vale da Piedade – talvez não produzisse por sistema.

Os referidos quadros em azulejo são certamente os dois colocados à entrada do terreiro, fazendo frente para o alçado sul da casa. Representam duas sentinelas, com uniforme de granadeiros, flanqueados por estilizados círios. São, afinal, as figuras que guardam a entrada da quinta, papel que podia ser também desempenhado por um par de cães ou de leões, sendo de notar que foram mais tarde colocados leões no coroamento desta parede, assim como um vaso de cerâmica a juntar a duas urnas de granito, redundâncias que, desde logo, denotam algum excesso. Esse excesso nota-se também no facto de ter sido depois colocado em frente dos painéis, virado para o portão, um chafariz circular encimado com o chino de pedra mármore executado em 1867 pela oficina portuense de José Almeida da Costa (irmão de António Almeida da Costa, mentor da Fábrica de Cerâmica das Devesas)[11].

Pouco tempo depois de terem sido adquiridos os quadros em azulejos com as sentinelas, foram encomendados mais artefactos à Fábrica da Calçada do Monte, de Bento José Gomes de Brito. A conta é de Abril de 1862 e foi passada a António da Costa Carvalho & Ca., em nome de António Lourenço Correia. Referia-se a dois *pavilhoens chineses de faiança a 15$000*, totalizando 30$000. A este valor acrescia

---

7 Referimo-nos à oficina de Emídio Amatucci, onde trabalhou António Almeida da Costa, fundador da Fábrica de Cerâmica das Devesas. Ver DOMINGUES, 2003: I, cap. 1.

8 QUEIROZ, 2002: I, 2, 249.

9 Arquivo da Casa do Chão Verde / Colecção do Dr. Pedro Sá.

10 DOMINGUES, 2003: I, 68-72.

11 Arquivo da Casa do Chão Verde / Colecção do Dr. Pedro Sá.

2$070 *pelos vidros de cores e posturas conforme a conta*, 1$600 por duas caixas para a condução e $400 pela condução propriamente dita para o cais, por quatro homens[12].

Estes pavilhões em forma de pagode, eram peças de certa complexidade no fabrico, tendo sido o seu preço unitário superior ao de qualquer das estátuas adquiridas para o jardim da Casa do Chão Verde, apesar destas estátuas serem geralmente o mais caro tipo de peça em faiança que podia ser produzido por uma fábrica de cerâmica, à época.

Os pavilhões são peças em faiança vidrada com pintura a azul, destinados a decoração de jardim e talvez inspirados na "torre de porcelana", celebrizada em gravuras da primeira metade de Oitocentos[13]. Ainda assim, são de um estilo ecléctico, já que possuem também apontamentos góticos.

A encomenda seguinte de António Lourenço Correia à Fábrica da Calçada do Monte data de 1865 e foi feita através de António Sarmento Pereira Brandão. Foram então adquiridos:

> Um quadro de Diana, com 392 azulejos – 24$000
> Um quadro de Ceres, com 392 azulejos – 24$000
> Um quadro de Júpiter, com 294 azulejos – 18$000
> Um quadro de Apolo, com 294 azulejos – 18$000.

Se somarmos a estes valores as quatro caixas para condução, os carretos até ao cais e o despacho, tudo totalizou 89$520, quantia paga em Setembro de 1865[14].

Destes quatro quadros com deuses do panteão romano apenas um deles, o que representa Apolo, já não se encontra no local original, devido ao seu mau estado de conservação[15]. Não iremos entrar em detalhes, nomeadamente quanto à iconografia. Apenas diremos que este género de composições era, na época, executado em Lisboa por um pintor com certa fama – o célebre Luís António Ferreira, autor mais que provável dos painéis da Cervejaria da Trindade e da fachada da Fábrica de António da Costa Lamego, que estaria a ser executada nesse ano de 1865, entre outras obras.

António Lourenço Correia voltou a adquirir mais painéis figurativos à Fábrica da Calçada do Monte, em Fevereiro de 1869. Tratava-se de *360 azulejos brutescos em dois quadros*, representando mais sentinelas em diferentes uniformes militares, agora colocadas logo junto à entrada que ficava sob o mirante (Figura n.º 1). Estes quadros, sobretudo aquele que representa o militar escocês, são do mesmo estilo das figuras militares pintadas para a Cervejaria da Trindade. Não hesitamos, pois, em atribuir a Luís António Ferreira estes quadros.

---

12 Arquivo da Casa do Chão Verde / Colecção do Dr. Pedro Sá.
13 ARRECHEA MIGUEL, 1989: 112.
14 Arquivo da Casa do Chão Verde / Colecção do Dr. Pedro Sá.
15 Uma imagem do quadro referente a Júpiter já foi publicada em SAMPAIO, BOTELHO, 2000.

**Figura n.º 1**
Detalhe do muro sul da Quinta do Chão Verde, com decoração de conchas e azulejos, vendo-se à esquerda um dos quadros executados por Luís António Ferreira para a Fábrica da Calçada do Monte (1869)

Relativamente aos azulejos polícromos, de padrão 1x1 com estrelas de seis pontas, colocados em volta dos ditos painéis sob o mirante da Casa do Chão Verde, estes ou não são da Fábrica da Calçada do Monte ou foram adquiridos a esta fábrica numa outra altura. O padrão é invulgar, de tal modo que temos dúvidas sobre se são de fabrico portuense ou lisboeta.

Em Julho de 1866, foi emitida factura por Bento José Gomes de Brito (proprietário da Fábrica da Calçada do Monte) referente a dois *pavilhões chineses coloridos*, custando, no total, 50$000, adicionando-se mais 3$160 *pelo trabalho dos 79 azulejos que forão em novos, ao pintor; de os pintar*. Em relação a estes azulejos, terão sido certamente uma sub-empreitada, pois a factura remata do seguinte modo: *a fabrica pelos 79 azulejos – nada*. Apesar da fábrica nada cobrar pelos azulejos, consta nessa factura a despesa com os caixotes de palha para a condução dos pavilhões e também o *frete* [dos azulejos] *para a fabrica*, assim como a *condução* [de ambos os artefactos] *ao caminho de ferro*[16].

Estes azulejos mencionados acima não podem ser os que complementam os dois quadros adquiridos em 1869, não só porque a encomenda é anterior, mas também porque os que se dispõem em volta dos ditos quadros também surgem em outras partes da Casa do Chão Verde, sendo, pois, em muito maior quantidade do que os 79 azulejos mencionados. Tendo em conta que se tratou de uma sub-empreitada, talvez com carácter especial, não apurámos ainda que azulejos eram estes. De qualquer modo, parece-nos estranho que a Fábrica da Calçada do Monte tivesse necessidade de recorrer a um pintor de fora para a execução de 79 azulejos, a não ser que fosse um painel figurativo.

[16] Arquivo da Casa do Chão Verde / Colecção do Dr. Pedro Sá.

Quanto aos pavilhões de inspiração chinesa, adquiridos em 1866 à Fábrica da Calçada do Monte, são muito semelhantes aos que já haviam sido adquiridos quatro anos antes, embora mais caros ainda, pois eram policromados.

## A produção da Fábrica de Santo António do Vale da Piedade

É interessante notar que, enquanto António Lourenço Correia ia adquirindo à Fábrica da Calçada do Monte quadros em azulejo e outros azulejos especialmente concebidos, assim como complexas peças de carácter orientalizante, foi comprando outro tipo de artefactos cerâmicos no Porto / Vila Nova de Gaia. As primeiras figuras de corpo inteiro colocadas no jardim da Casa do Chão Verde podem ter sido as que foram adquiridas em Julho de 1860, pelo próprio António Lourenço Correia, no depósito da Fábrica de Santo António do Vale da Piedade. Tratava-se de:

10 figuras *de corpo inteiro, boas*, a 6$000 – 60$000
2 leões de segunda, a 4$000 – 8$000
2 vasos de primeira, a 3$600 – 7$200
14 pilastras para figuras, a 1$000 – 14$000.

Juntando os sete carretos, a $120, tudo totalizava 90$040, quantia paga em Julho de 1860. Nessa conta, assinou José Lopes Rios, em nome do proprietário da fábrica, que ainda era João de Araújo Lima[17].

Para esta época, não temos uma percepção clara sobre quais as fábricas de Lisboa que produziam estátuas deste género, já que a Fábrica de António da Costa Lamego alegadamente não produzia ainda faiança. Porém, supomos que a Fábrica da Calçada do Monte as produzisse. Por conseguinte, a escolha de Santo António do Vale da Piedade indicia que fosse então a mais conceituada fábrica portuguesa nesta gama de produção ou, pelo menos, seria tão conceituada como alguma fábrica de Lisboa que também produzisse com qualidade esse tipo de peças.

Em 2003 e em 2009, fotografámos na Casa do Chão Verde as seguintes estátuas da Fábrica de Santo António do Vale da Piedade, em geral muito deterioradas: Estio; Primavera; Ásia; África; Mercúrio; Urânia; Melpoméne; uma figura com lira, que poderá ser Euterpe, a musa da música, ou Érato, a musa da poesia lírica; uma figura com capacete, que poderá ser Minerva, embora a estátua esteja incompleta e lhe faltem os habituais atributos da lança e escudo (Figura n.º 2).

Não temos a certeza sobre quais foram as estátuas adquiridas em 1860 à Fábrica de Santo António do Vale da Piedade e nem sequer localizámos as pilastras compradas na mesma altura, pois as estátuas desta fábrica que existem na Casa do Chão Verde dispõem-se hoje sobre pilastras, sim, mas de granito, estando algumas das estátuas fora do sítio original. Porém, a verdade é que esta conta de 1860 é a única da Fábrica de Santo António do Vale da Piedade que refere estátuas de corpo inteiro. As restantes

[17] Arquivo da Casa do Chão Verde / Colecção do Dr. Pedro Sá.

**Figura n.º 2**
Figura alegórica executada na Fábrica de Santo António de Vale da Piedade e ainda não identificada, devido à subtracção dos respectivos atributos

estátuas que encontrámos na Casa do Chão Verde são da Fábrica de Cerâmica das Devesas e alguns anos posteriores, com excepção de três estátuas em fosco posicionadas no tanque do muro sul do terreiro, cuja execução não é seguramente de nenhuma destas duas fábricas, assim como não será das portuenses Fábrica de Massarelos e Fábrica de Miragaia, estando este última já fechada aquando das primeiras aquisições de António Lourenço Correia para a Casa do Chão Verde. É possível que estas três estátuas no tanque, correspondentes a Neptuno, ladeado por duas estátuas femininas, talvez ninfas dos mares, sejam obra de alguma fábrica de Lisboa.

As melhores estátuas na Casa do Chão Verde são as da Fábrica de Cerâmica das Devesas. Porém, esta fábrica ainda não existia, nem em 1860, nem em 1863, quando António Lourenço Correia voltou a recorrer à Fábrica de Santo António do Vale da Piedade para adquirir:

> Duas pinhas de primeira – 4$800
> Duas pinhas de primeira, refugo – 4$000
> Duas pinhas *vazo, boas* – 4$800.

A conta, em cartão timbrado, foi paga em Maio de 1863[18].

Em Novembro de 1864, regista-se nova compra à Fábrica de Santo António do Vale da Piedade. Para além de artefactos em grés no valor total de 6$720, foi ainda adquirido *1 vazo de terraço enxacotado* a 4$500 e dois *macacos para assento* por mais 7$000. Com o carreto e as barcagens, ficou tudo por 18$460[19]. Já em Maio de 1865, para além de mais artefactos em grés, António Lourenço Correia adquiriu à mesma fábrica:

316 azulejos de *vidro azul*, a $050 – 15$800
5 azulejos *de riscas*, a $050 - $250
2 *piramides*, a $360 - $720.

Na mesma conta acima referida, mas em Julho de 1865, é registada a aquisição de mais dois azulejos *de riscas*, a $040 cada, assim como 140 *azulejos de vazinho*, a $050 cada um, totalizando 7$000. A esta conta, paga em Agosto de 1865, foi abatida uma parcela de 4$560, referente a 456 azulejos, a $010[20].

Em relação aos azulejos de *vidro azul*, são seguramente os azulejos sem decoração e de vidrado azul que enquadram os quadros com as sentinelas em uniforme de granadeiros, quadros esses encomendados em 1861 à Fábrica da Calçada do Monte. Estes azulejos azuis não são todos do mesmo tamanho, notando-se que foram feitos já de propósito para aquele local, de modo a evitar cortes no processo de assentamento.

Relativamente aos azulejos de vasinho, facilmente os identificámos na Casa do Chão Verde, num muro de separação entre patamares do jardim. Trata-se de um padrão pouco comum em fachadas do Porto, formado por azulejos com motivo central de cesto de flores, policromado, com grande componente de retoque à mão livre.

Quanto ao padrão de riscas, em que os dois azulejos adquiridos mais tarde seriam talvez para completar um revestimento (por algum dos anteriormente adquirido ter partido ou por se ter calculado mal o número de azulejos necessários), supomos também tê-lo identificado na Casa do Chão Verde, mesmo sem termos procedido a uma contagem meticulosa. De facto, num muro que separa dois patamares do jardim, vê-se azulejo com padrão geométrico, em que duas riscas em ângulo aberto, alternadamente pintadas a azul e a laranja sobre estampilha, formam um losango ao centro. Em conjunto, estes azulejos conferem uma imagem ilusionista e perspética.

Porém, tais azulejos de riscas formando losangos surgem na Casa do Chão Verde também numa espécie de barra no edifício da cocheira (junto ao chafariz de Naiade e também no alçado sul), disposição na qual não surtem o desejado efeito. Tal disposição revela-nos um gosto caprichoso por parte do encomendador, até porque os referidos azulejos misturam-se com conchas e outra ornamentação cerâmica, nomeadamente: medalhões com efígies em terracota, da autoria de José Joaquim Teixeira Lopes (a abordar mais adiante); uma cercadura com friso de meandros de flores algo estilizadas, em laranja e verde, com dois frisos mais pequenos em amarelo e azul e lista azul no bordo – cercadura essa de modelo invulgar e que poderá ser da Fábrica de Santo

[18] Arquivo da Casa do Chão Verde / Colecção do Dr. Pedro Sá.
[19] Arquivo da Casa do Chão Verde / Colecção do Dr. Pedro Sá.
[20] Arquivo da Casa do Chão Verde / Colecção do Dr. Pedro Sá.

António do Vale da Piedade; os azulejos de padrão 1x1 com estrelas de seis pontas, polícromas – já referidos por guarnecerem os dois quadros encomendados à Fábrica da Calçada do Monte e situados sob o mirante; e ainda azulejos com um padrão que ficou célebre no Romantismo – o das ferraduras, o qual também foi executado no Porto / Vila Nova de Gaia, ao contrário do que até há bem pouco tempo se supunha.

A próxima compra de artefactos cerâmicos por parte de António Lourenço Correia é de Maio de 1867, totalizando 10$625. Diz respeito à aquisição de 75 + 140 azulejos lisos de cercadura, a $025, totalizando 3$500, mais *1 lago para peixes*, custando 2$500 e dois vasos de terceira, custando cada um 1$500"[21]. Por último, na conta de Abril de 1875, são mencionados mais artefactos cerâmicos adquiridos à Fábrica de Santo António do Vale da Piedade:

> Por dois *vazos a franceza de terraço*, a 5$000 – 10$000
> Por mais dois *vazos a franceza de terraço*, a 1$800 – 3$600
> Por dois *vazos altos de tulipa*, a 2$400 – 4$800
> Mais duas pinhas, a 2$400 – 4$800[22].

Em relação aos vasos altos de tulipa (Figura n.º 3), sabemos que existiriam, pelo menos, quatro, sendo que, um deles – ainda existente na quinta, mas fora do local original – é vidrado a branco e com partes pintadas a azul. Outro serve de remate ao alçado norte do edifício da cocheira e os outros dois rematavam um muro no jardim (um deles já não se encontra no local).

**Figura n.º 3**
Vaso alto de tulipa, produção da Fábrica de Santo António de Vale da Piedade

[21] Arquivo da Casa do Chão Verde / Colecção do Dr. Pedro Sá.
[22] Arquivo da Casa do Chão Verde / Colecção do Dr. Pedro Sá.

Quanto aos vasos de terraço *à francesa*, talvez sejam uns que são marmoreados e que ostentam uma marca de fábrica mais tardia relativamente à que se vê nos vasos altos de tulipa, pois possuem caracteres mais pequenos e simples, totalmente estampilhados. Tal tipo de vaso marmoreado foi produzido, com ligeiras diferenças, também pela Fábrica de Cerâmica das Devesas, debaixo da designação de *vaso com taça, ornado*[23].

Embora em nenhuma das contas encontradas da Fábrica de Santo António do Vale da Piedade para a Casa do Chão Verde se refira globos, António Lourenço Correia terá adquirido, pelo menos, um globo a esta fábrica, o qual possui uma faixa no bojo com motivos florais totalmente estampilhados com cor azul. Também não encontrámos qualquer conta da Fábrica de Santo António do Vale da Piedade referente a bancos de gosto oriental para jardim, embora ainda existe hoje um na Casa do Chão Verde, marcado pela dita fábrica e certamente deslocado do local original.

## A produção da Fábrica de Cerâmica das Devesas

Na Casa do Chão Verde, existem ainda outros artefactos, tão ou mais importantes em termos histórico-artísticos como os que temos vindo a assinalar. São peças da Fábrica de Cerâmica das Devesas, a fábrica a quem António Lourenço Correia passou a adquirir a maior parte da ornamentação cerâmica, a partir de finais da década de 1860, logo depois da unidade fabril ter começado a ganhar certa notoriedade, devido aos modelos de José Joaquim Teixeira Lopes[24]. Por esta altura, António Lourenço Correia tinha já bastantes peças decorativas em cerâmica na sua quinta, muito embora tenha continuado a preenchê-la com o mesmo tipo de artefactos, não só da Fábrica de Santo António do Vale da Piedade - pois ainda em 1875 adquiriu peças a esta fábrica, como vimos - mas sobretudo da nova fábrica de António Almeida da Costa.

É de Julho de 1868 a primeira aquisição documentada de artefactos cerâmicos à Fábrica de Cerâmica das Devesas, ainda à primitiva sociedade Costa, Breda & Teixeira Lopes. António Lourenço Correia comprou então 11 *estatuetas*, a 9$000 cada uma, cujo transporte para Rio Tinto custou 3$520 de carretos, valor distribuído por 22 mulheres, mais $375 de *despeza a ponte noute e dia*, isto é, de portagem[25]. Na mesma factura, existe outra conta, de Outubro de 1868, referente a 8 medalhões, a 2$500 cada um. No total, António Lourenço Correia tinha a pagar 122$895. Porém, foi abatido o valor de 100$000, por *dinheiro recebido de empréstimo*. A conta foi saldada em 28 de Outubro de 1868, assinando alguém nas Devesas em nome da sociedade Costa, Breda & Teixeira Lopes[26]. O detalhe referente ao empréstimo indicia que António Lourenço Correia tenha sido um dos financiadores da Fábrica de Cerâmica

[23] *Catalogo da Fábrica Cerâmica e de Fundição das Devezas. António Almeida da Costa & Ca., Vila Nova de Gaya, Portugal*. Vila Nova de Gaia, Real Typ. Lith. Lusitana, 1910, n.º 310.

[24] Sobre a história desta fábrica, ver DOMINGUES, 2003.

[25] Arquivo da Casa do Chão Verde / Colecção do Dr. Pedro Sá.

[26] Arquivo da Casa do Chão Verde / Colecção do Dr. Pedro Sá.

das Devesas. Por esta razão, ou por encomenda expressa de António Lourenço Correia, a fábrica produziu para a Casa do Chão Verde alguns artefactos que não constaram dos posteriores catálogos da fábrica e que poderão ser peças únicas, como os referidos 8 medalhões. Para além disso, alguma das estátuas adquiridas em 1868 pode ter sido modelada propositadamente para dar resposta aos desejos de António Lourenço Correia, embora todas elas tenham feito parte dos posteriores catálogos da fábrica.

Relativamente aos oito medalhões, supomos que se trate das seis efígies femininas que existem no edifício das cavalariças, assim como as de D. Luís I e de D. Pedro II do Brasil(?), em terracota. Quanto às estátuas, eram bem mais caras que as adquiridas oito anos antes à Fábrica de Santo António do Vale da Piedade, apesar de nem sequer serem vidradas.

Mencionemos duas outras contas da Fábrica de Cerâmica das Devesas, de 1870 e 1871, pelas quais António Lourenço Correia adquiriu mais estátuas e outros ornatos para a Casa do Chão Verde.

Assim, em Julho de 1870, foi subscrito no Porto (e não nas Devesas, como em 1868) o recibo de uma conta de 89$500, assinando alguém em nome da nova firma que geria a Fábrica de Cerâmica das Devesas - António Almeida da Costa & Ca. Para além de alguns materiais de construção, como 29 tubos de 27 oitavas (a 150 réis cada um) e uma curva (ao mesmo preço unitário), a conta incluía também:

> Uma estátua do Filho Pródigo – 9$000
> Pedestal para a mesma – 2$000
> Uma estátua da União [faz a Força] – 4$000
> Uma estátua do Pai Cabinda – 4$000
> *12 baixos relevos estóricos* a 4$000 – 48$000
> *9 cabeças* a 2$000 – 18$000[27].

Relativamente às nove cabeças, eram certamente as oito carrancas depois aplicadas em torno do chafariz de Náiade (Figura n.º 4) e também uma cabeça de cavalo ainda subsistente, tudo em terracota. Quanto às carrancas, eram geralmente uma modalidade alternativa para figuras alegóricas ou para representação de faunos. Em 1876, por exemplo, aquando da Exposição do Centenário da Independência dos Estados Unidos da América, em Filadélfia, a empresa cerâmica britânica Maw & Co. apresentou ali quatro carrancas representando as estações do ano[28]. Porém, estas peças eram policromadas, lembrando as obras renascentistas dos Della Robia. Ao invés, as cabeças executadas em 1870 pela Fábrica de Cerâmica das Devesas, sendo de boa qualidade, eram em fosco, não se destacando tanto quanto deviam, na parede onde foram colocadas, por estarem junto a muitas conchas e a cercaduras de azulejo policromado. Quanto à cabeça de cavalo, era um tipo de peça que estava em moda na época, sobretudo para colocar sobre os portais das cavalariças. Embora fosse mais comum este tipo de cabeça de cavalo em ferro fundido[29], também foram produzidas em barro, por algumas fábricas de cerâmica francesas e espanholas.

---

[27] Arquivo da Casa do Chão Verde / Colecção do Dr. Pedro Sá.
[28] MYERS, 2002: 5.
[29] Devemos este dado a Francisco Queiroz.

**Figura n.º 4**
Medalhão com carranca, executado na Fábrica de Cerâmica das Devesas em 1870 e atribuível a José Joaquim Teixeira Lopes

Quanto aos doze baixos relevos históricos, trata-se de duas séries, uma de oito cenas mitológicas em relevo, em medalhão elíptico, e outra dos quatro elementos, em medalhão mais oval. Todas estas obras, as quais não as encontrámos em catálogos da Fábrica de Cerâmica das Devesas ou noutro qualquer local, podem ter sido para aqui feitas propositadamente, talvez por José Joaquim Teixeira Lopes.

Relativamente à factura assinada no Porto em Julho de 1871, por alguém em nome da firma António Almeida da Costa & Ca., esta refere-se às seguintes peças:

Dois pares de jarrões – 14$000
Mais um jarrão – 3$000
Um par de taças com asas – 6$000
Um par de taças lisas com asas – 5$000
Um par de vasos recortados – 1$200
Outro par de vasos recortados – 1$000
Uma estátua de Portugal – 5$000
Uma estátua do Brasil – 5$000
Uma estátua de Minerva – 5$000
Uma estátua do Silêncio – 5$000
Dois galgos vidrados – 12$000[30].

[30] Arquivo da Casa do Chão Verde / Colecção do Dr. Pedro Sá.

Estas estátuas das Devesas são todas de qualidade artística superior às que António Lourenço Correia havia adquirido à Fábrica de Santo António do Vale da Piedade uns anos antes, assim como às que existem no espaldar do tanque de Neptuno, cuja proveniência não é ainda conhecida.

Só para que se tenha uma ideia de quanto era mais elevado o valor da estatuária da Fábrica de Cerâmica das Devesas face à concorrência, refira-se que, aquando do inventário da Fábrica de Massarelos, de 31 de Dezembro de 1877, os artefactos mais caros produzidos por esta fábrica eram as figuras para jardim, tabeladas em 3$000[31]. Conclui-se, pois, que as estátuas da Fábrica de Cerâmica das Devesas podiam custar quase três vezes mais que as da concorrência, a despeito de serem em fosco e não vidradas, embora a fábrica também as tenha produzido vidradas, com ligeiro marmoreado, e, em casos raros, *a carácter*.

Cruzando os dados documentais com a realidade[32], para além dos referidos medalhões em relevo e cabeças; para além da já referida Naiade – figura mitológica própria para chafarizes – a Fábrica de Cerâmica das Devesas forneceu a António Lourenço Correia mais figuras do que aquelas que constam nas facturas mencionadas:

> À entrada do terreiro da casa ficaram Portugal (Figura n.º 5) e o Brasil, em lados opostos.
>
> O Comércio, a Indústria, as Artes e a Agricultura ficaram junto ao chafariz do primeiro patamar do jardim. Supomos que talvez estivesse também aqui a estátua de Minerva (alegoria da Ciência), referida na factura de 1871.
>
> À entrada de outro patamar, encontramos a Consciência, a Esperança, a Caridade e a Gratidão.
>
> Mais abaixo ainda, existiam as estações do ano e os continentes, assim como uma figura com asas a pedir silêncio. Tratava-se do Silêncio, na verdade um anjo do silêncio, estátua que a Fábrica de Cerâmica das Devesas terá produzido sobretudo para cemitérios.
>
> Junto das casas de fresco do jardim, estavam o Judeu Errante e a União Faz a Força.
>
> Os dois galgos ficaram posicionados numa entrada do fundo da quinta. Hoje apenas existe um galgo, embora já muito deteriorado.
>
> Também foram adquiridos para o jardim os dois maiores rios portugueses, o Tejo e o Douro.

Supomos que quase todas as estátuas fornecidas a António Lourenço Correia pela Fábrica de Cerâmica das Devesas, em 1868, 1870 e 1871, eram modelos de José Joaquim Teixeira Lopes. De acordo com o que demonstrámos na nossa dissertação de Mestrado, alguns eram-no comprovadamente, como a União Faz a Força, o Judeu Errante, o Filho Pródigo e o Pai Cabinda[33]. Por outro lado, algumas estátuas existentes na Casa do Chão Verde estão assinadas por José Joaquim Teixeira Lopes através da marca "*Teix.ª*" gravada na pasta a cru, método também usado para colocação, ao

[31] *Fábrica de Massarelos, Porto. Exposição Fábrica de Louça de Massarelos: 1763-1936*, p. 73-74.

[32] Devemos ao Dr. Pedro Sá a reconstituição da localização das estátuas, uma vez que algumas já não existem ou foram retiradas do local original.

[33] DOMINGUES, 2003: I, 16-17 e 73-74.

**Figura n.º 5**
Figura alegórica de Portugal adquirida à Fábrica de Cerâmica das Devesas, em 1871, e atribuível a José Joaquim Teixeira Lopes

**Figura n.º 6** – Figura alegórica do Inverno, modelada por José Joaquim Teixeira Lopes (Fábrica de Cerâmica das Devesas, c. 1868)

lado, da marca *Fábrica das Devezas*. Trata-se da mais antiga marca da Fábrica de Cerâmica das Devesas que encontrámos numa peça em cerâmica para exteriores.

Para análise comparativa, ainda que muito sucinta, tomemos como exemplo paradigmático o Inverno da Fábrica de Cerâmica das Devesas (e de José Joaquim Teixeira Lopes). O referido Inverno corresponderá, provavelmente, ao número de figuras executadas em 1868, dispondo-se em torno de um pequeno lago circular, no meio do jardim, juntamente com as restantes estações do ano, como era habitual. Trata-se de uma figura velha, como estabeleciam os cânones iconográficos, mas menos comum na solução de o esculpir com parcas vestes, não mais do que uma pele de animal, que mal cobre metade do corpo. Deste modo, José Joaquim Teixeira Lopes pôde conferir à imagem a expressão de frio dada pela posição das pernas, encolhidas, com um pé sobre o outro (o que requeria um suporte por detrás para dar maior consistência à peça). Uma das mãos é aquecida pelo próprio bafo e a outra tenta aconchegar a pele do animal ao corpo, não parecendo ser suficiente a pira que está aos pés da figura e que apenas funciona como atributo (Figura n.º 6).

O modo como este Inverno foi concebido destaca-se claramente das versões de Inverno que a Fábrica de Santo António do Vale da Piedade produzira nas décadas de 1840 e 1850, todas com vestes generosas, pose clássica e um ar sereno. A Fábrica de Cerâmica das Devesas assumia, assim, o início de uma nova fase na produção de estatuária para exteriores: figuras mais naturalistas, mais expressivas, menos presas a cânones. Nem todas as figuras alegóricas e mitológicas produzidas pela Fábrica de Cerâmica das Devesas possuem esta qualidade. De qualquer modo, em geral, eram

figuras bastante superiores às que a Fábrica de Santo António do Vale da Piedade tinha produzido no período de João de Araújo Lima e, de forma ainda mais evidente, muito superiores às que foram sendo produzidas por fábricas de Lisboa durante todo Romantismo. Com facilidade, a Fábrica de Cerâmica das Devesas passou a dominar o mercado deste tipo de peças, tendo beneficiado da fase em que começaram a usar-se no coroamento de edifícios, pelo que não é fácil encontrar hoje estátuas da Fábrica de Santo António do Vale da Piedade no topo de fachadas. As poucas que existem são de modelos posteriores ao período de João de Araújo Lima, mais evoluídos, também ligeiramente maiores, como convinha.

Refira-se ainda que, de todas as estátuas de corpo inteiro que conhecemos da Fábrica de Miragaia, da Fábrica de Massarelos e da Fábrica de Santo António do Vale da Piedade, nenhuma foge à solução de ser vidrada em branco. Em contrapartida, todas estas três fábricas do Porto / Vila Nova de Gaia executaram outras peças de adorno para exteriores com pinturas sobre estampilha ou à mão livre, destacando-se sobretudo os vasos, pinhas e globos executados em Santo António do Vale da Piedade, que produziu estas peças em maior quantidade e com declarada policromia, a partir de meados do século XIX. Porém, a Fábrica de Cerâmica das Devesas produziu estátuas vidradas de branco, marmoreadas, a carácter, bronzeadas, em fosco, assim como em pedra e, algumas, também em metal. Nenhuma outra fábrica do país produziu figuras alegóricas em tantos materiais e com tantos tipos de pintura, tendo também produzido vasos, pinhas e globos com policromia e com outras soluções decorativas. Por conseguinte, a fábrica de António Almeida da Costa e José Joaquim Teixeira Lopes logrou obter uma grande vantagem competitiva face à Fábrica de Santo António do Vale da Piedade, o que não significa que esta não tenha procurado melhorar a qualidade dos modelos de estatuária, de modo a não perder totalmente essa fatia de mercado[34].

## Conclusão

Apesar desta muito breve análise à ornamentação cerâmica da Casa do Chão Verde, podemos concluir que se trata de uma casa que congrega alguns dos melhores exemplos de peças cerâmicas que se fizeram em Portugal durante o Romantismo, reunindo-se aqui a produção de fábricas de Lisboa e do eixo Porto / Vila Nova de Gaia, assim como peças que foram executadas por alguns dos melhores artistas à época. Note-se que várias destas obras terão sido feitas propositadamente para aqui, sendo por isso únicas, e que outras, mesmo que não tenham sido feitas em exclusivo, poderão ser hoje peças únicas, dado que ainda não as encontrámos em outros contextos.

[34] DOMINGUES, 2009: I, 448-463.

## Bibliografia

DANTAS, Pedro Araújo, 1998 – *Uma família do Porto*. S.l.: Guimarães Editores.

DOMINGUES, Ana Margarida Portela, 2003 – *António Almeida da Costa e a Fábrica de Cerâmica das Devesas. Antecedentes, fundação e maturação de um complexo de artes industriais (1858-1888)*. Tese de Mestrado em História da Arte em Portugal apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto (policopiado).

DOMINGUES, Ana Margarida Portela, 2009 – *A ornamentação cerâmica na arquitectura do Romantismo em Portugal*. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto (policopiado).

ARRECHEA MIGUEL, Julio, 1989 – *El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*. Valladolid: Secretariado de publicaciones de la Universidad.

MYERS, Susan, 2002 – "Much that is suggestive. Ceramic tiles at the Centennial Exhibition". Tile Heritage. A Review of American Tile History, vol. VI, n.º 2.

QUEIROZ, José Francisco Ferreira, 2002 – *Os Cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal. Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória*. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto (policopiado).

SAMPAIO, Jorge Pereira de, BOTELHO, Cândida de Arruda, 2000 – *Casas portuguesas e brasileiras. Duas visões, dois testemunhos*. Lisboa: Edições Inapa.

# Manuel Dias de Oliveira e a pintura oficial da Corte no Brasil

*Anna Maria Monteiro de CARVALHO*

## 1. Vida e Obra

Na data de 20 de novembro de 1800 o então príncipe regente de Portugal, D. João, instituiu no Rio de Janeiro a Escola Pública de Desenho e Figura[1] e nomeou para dirigi-la, com o cargo de professor régio, o pintor brasileiro Manuel Dias de Oliveira.

Estava oficializado o ensino artístico no Brasil Colonial, até então transmitido, na pintura e escultura, por artistas-artesãos provenientes das oficinas – religiosas ou laicas – embora alguns deles já tivessem feito algum tipo de especialização no exterior.

Manuel Dias de Oliveira teve esse privilégio. Pardo, nascido em cerca de 1763 no município fluminense de Santana de Macacu, ele iniciou seus estudos de pintura no Rio de Janeiro e ainda bem jovem prosseguiu-os em Portugal, primeiramente no Porto e depois, em Lisboa, graças à proteção de dois ricos comerciantes, aos quais sucessivamente servira e que lhe notaram a vocação artística.

Em Lisboa freqüentou as Aulas de Desenho e Pintura e da Academia do Nu da Real Casa Pia, instituição fundada em 1780 pelo poderoso Intendente-Geral de Polícia da Corte e do Reino, Diogo Inácio de Pina Manique, sob a proteção de D. Maria I e que funcionava no Castelo de São Jorge. Foram ali diretores os melhores artistas portugueses da época, como o famoso escultor Joaquim Machado de Castro[2], que viria a modernizar o ensino artístico, com novas teorias do desenho que valorizavam a uma aproximação mais espontânea da natureza contra a imitação servil dos mestres; como Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810), da Academia do Nu, que utilizava o modelo vivo, uma novidade para época, embora muito mal recebida pelo povo, "tal era a força dos preconceitos"[3].

---

[1] Ofício dirigido para a corte, pelo vice-rei Dom Fernando José de Portugal, em 5 de novembro de 1800 (Fls. 60, livro 10, das Publicações do Arquivo Público Nacional, vol. II, p. 272). SANTOS, 1942: 516.

[2] Escultor da "Estátua Eqüestre do rei D. José".

[3] *Que apedrejou as janelas da sala onde posava um homem nu e teve dificuldade em encontrar um modelo masculino*. Ver FRANÇA, 1965: 116.

Em cerca de 1787, Manuel Dias de Oliveira estava entre os melhores estudantes da Aula de Desenho e Pintura que receberam auxílio para se aperfeiçoarem na Academia de Portugal, em Roma, um pensionato instituído em 1712 por D. João V para os alunos mais talentosos da Metrópole e que desde o início funcionara no palácio cardinalício de Cimarra e sob direção romana[4]. A Academia, fechada em 1760 por Pombal devido suas relações nada amistosas com a Santa Sé, havia sido reaberta naquele ano por iniciativa de Pina Manique junto à soberana[5]. Foram ali também bolseiros Vieira Portuense (1765-1805)[6] e Domingos Antonio de Sequeira (1768-1837), que viriam a ser dos maiores nomes da pintura portuguesa dos finais do século XVIII aos começos do XIX[7]. Sequeira, amigo de Manuel Dias, é o autor do único retrato, que se conhece deste artista[8] (Figura n.º 1).

**Figura n.º 1**
António de Sequeira
*Retrato de Manuel Dias de Oliveira e Auto-retrato.*
*Desenho Álbum Cifka. Museu das Janelas Verdes.*

Manuel Dias de Oliveira permaneceu em Roma por mais de dez anos, tendo sido aluno do pintor Pompeo Girolamo Batoni (1708-1787)[9], um dos promotores da estética do Neoclassicismo na Itália e famoso por seus retratos e pinturas alegóricas.[10]

4 Direcção do Cardeal Di Pietro.

5 Em 1785, a soberana instituiu mais três Aulas Régias: a de Desenho e Arquitetura, que, no entanto, só passou a funcionar em 1800, numa parte do Convento dos Caetanos; a de Escultura, instalada numa dependência do Tesouro Velho de Lisboa e a Régia de Gravura, na Imprensa Real. Ver RIOS, s/d: 57.

6 Vieira Portuense foi enviado à Academia de Portugal sob a proteção da Companhia Geral das Vinhas do Alto Douro.

7 RIOBOM, 1992: 26

8 SANTOS, 1942: fig. 73.

9 Entrou para a Academia de San Luca em 1741.

10 Autor de diversos quadros sacros e profanos, como os que pintou de encomenda para a Basílica da Estrela, em Lisboa; como o “Retrato de Clemente XIII” (Roma, Galleria Nazionale d’Arte Ântica).

Durante esse período Manuel Dias bem pode ter tido algum tipo de contacto com a prestigiada Academia Romana de San Luca, assim como Domingos Sequeira e Vieira Portuense, que a freqüentaram e tiveram como professor Antonio Cavallucci (1752-1795)[11], ex-discípulo de Batoni.

Devido à aproximação dos franceses na invasão dos Estados Pontifícios, a Academia Portuguesa, em Roma, foi fechada em 1798. Com a vinda da Corte para o Brasil, em 1808, a Real Casa Pia e a Academia do Nu deixaram de existir e os demais estabelecimentos de ensino artístico passaram a levar uma vida precária. Uma situação que permaneceu até a reinstalação da sede da monarquia novamente em Portugal, em 1821.

Por aqueles seus estágios no exterior, Manuel Dias ficou conhecido pelos cognomes de "O Brasiliense", em Portugal e de "O Romano", no Brasil. De volta ao Rio de Janeiro, ele instaurou uma nova mentalidade no ensino das artes, obtendo a criação, pelo governo, da mencionada Aula Pública de Desenho e Figura, cargo que exerceu por vinte seis anos. Abandonando o recurso didático colonial da cópia de estampas e gravuras, ele desenvolveu o estudo do desenho do natural e das aulas de modelo vivo. Tal como em Portugal, devido aos preconceitos da época a pose dos modelos era feita em seu *atelier* particular, à Rua dos Ourives. Dentre seus alunos destacaram-se vários pintores, como Francisco Pedro do Amaral, que também viria a ser aluno do acadêmico Debret[12].

Manuel Dias foi agraciado por D. João VI com a Ordem de Cristo. No entanto, por decreto real de D. Pedro I, em 15 de Outubro de 1822, aos 56 anos, ele foi aposentado do cargo de professor de Desenho e Pintura, sendo substituído pelo futuro diretor da Academia Imperial de Belas Artes, o pintor português Henrique José da Silva.

Na verdade, seu prestígio declinara com a chegada da Missão Artística Francesa no Brasil, em 1816, e a fundação da Real Escola de Ciências, Artes e Ofícios[13], dirigida por Joaquim Lebreton[14]. Até então, seus quadros e trabalhos ornamentais eram muito desejados, desde a chegada da família real e sua corte em 1808, quando foi responsável por grande parte das decorações para recepcioná-las. Mas os mestres franceses rejeitaram tudo o que vigorava artisticamente no Brasil, indo contra sua Aula Pública de Desenho e Figura pelo simples fato dele ser um mestre nativo, apesar de sua pintura ter influências neoclássicas[15].

---

[11] Entrou para a Academia de San Luca em 1786.

[12] PORTO-ALEGRE, 1856: 375-378.

[13] O decreto real funda a Escola e fixa as pensões anuais devidas aos respectivos professores e funcionários. A Escola tinha como objetivo desenvolver a aprendizagem artística (Arquitetura, Pintura, Escultura, Gravura, Música e Ofícios Mecânicos), sob o apoio de um instituto governamental teórico-prático e técnico-profissional.

[14] Ex-secretário da Academia de Belas Artes do Instituto de França, Le Breton, *bonapartista*, caíra em desgraça com a Restauração, representada por Luís XVIII. Com ele vieram diversos artistas, como Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny (arquiteto); Nicolas-Antoine Taunay (pintor de paisagem); Jean-Baptiste De Bret (pintor de história); Auguste-Marie Taunay (escultor); Charles-Simon Pradier (gravador); François Ovide (especialista em mecânica). Outros a ela se incorporaram como professores: Segismond Neukomm (músico, compositor e organista) Marc e Zepherin Ferrez. Le Breton trouxe também uma coleção de 54 quadros, franceses e italianos na maioria, para formar a pinacoteca da futura escola de arte.

[15] DUQUE, 1888: 86-87.

Desgostoso e já velho e cansado de tanto lutar, em 1831 ele retirou-se para Campos, onde fundou um colégio para meninos, última tentativa de dar sua contribuição ao ensino artístico no Brasil. Lá faleceu em 25 de Abril de 1837, aos 73 anos de idade. Foi amortalhado em hábito franciscano e sepultado na Capela da Santo Casa da Misericórdia.

Artista abrangente, sua obra é marcada por quadros de temática religiosa e laica e por trabalhos de decoração efêmera.

Notabilizou-se, sobremaneira, no Retrato Oficial da Corte e na Alegoria Histórica, gêneros pictóricos que floresciam no Brasil desde meados do século XVIII e que favoreciam à encomenda oficial.

De seus trabalhos, chegaram aos nossos dias o "Retrato de D. João VI e Dona Carlota Joaquina", de 1815 (acervo do Museu Histórico Nacional); a "Alegoria à Nossa Senhora da Conceição", de 1818 (acervo do Museu Nacional de Belas Artes); a "Alegoria ao Nascimento de Dona Maria da Glória" (1819) (acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro). E ainda: "Armas do Reino Unido" (cabeção de página, alegoria em aguada e nanquim no original da tradução de *Ensaio sobre o Homem*, de Alexandre Pope (acervo da Biblioteca Nacional); "D. Pedro e D. Leopoldina" (miniatura sobre marfim); "Fatto Milagrozo de Santa Isabel, rainha de Portugal" (água-forte), dedicada ao seu benfeitor Pina Manique (acervo do MNBA); "Cabeça de São Paulo" (miniatura colorida e ponteada, em marfim), que ele ofertou a D. Pedro I. Dentre os desaparecidos figuram a pintura "Caridade Romana", que pertenceu ao colecionador Manoel José Pereira; os painéis "São Francisco de Assis no seu nascimento" e "São Francisco na impressão das Chagas do Divino Crucificado", outrora localizados na sacristia da igreja de São Francisco da Penitência; "Senhora de Sant'Ana", que estava na Casa da Moeda; e a "Alegoria à morte da Imperatriz Leopoldina". O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro possui em seu arquivo um manuscrito de Manuel Dias no qual o pintor descreve seu projeto para um "Monumento Comemorativo do dia 9 de Janeiro de 1822, o Fico", porém o respectivo desenho não se encontra anexado.

## 2. O Retrato Oficial

O Retrato Oficial, para além dos conceitos de verossimilhança real e subjetiva, conquistados desde o Renascimento[16], propicia ao demandante veicular sua imagem em correspondência com a exaltação do seu caráter público, evidenciando seus sinais atributivos de hierarquia, exercício de poder e persuasão de valores cívicos.

Por este motivo, no Brasil colonial, o retrato oficial foi proibido em lugares públicos (lei de 10 de Janeiro de 1689), só sendo possível cultuar a imagem dos soberanos ou do que se poderia chamar de "retrato dos santos", concebidos *post mortem*. Esta situação permaneceu até meados do século XVIII, quando a lei foi revogada e começaram a

[16] SCHNEIDER, 1996: 31 e seguintes.

surgir os primeiros retratos oficiais, como o de "Gomes Freire de Andrade, Conde de Bobadela" [17] (governador do Rio de Janeiro entre 1730 e 1763). O quadro, de autoria do pintor nativo Manuel da Cunha, foi encomendado pelo Senado da Câmara e inaugurado em 13 de agosto de 1760, com permissão do rei D. José, para que aí "*perpetuamente se conservasse para estímulo e exemplo de futuros governadores*"[18]. Outro exemplo é o "Retrato de D. Luís de Vasconcellos e Souza"[19] (vice-rei do Brasil entre 1779-1789, pintado por outro artista nativo, Leandro Joaquim, e inaugurado um ano após o retorno do governante a Portugal. O que mostra que era comum esses retratos irem a público após da vigência dos mandatos.

Com a chegada da Corte, o Retrato Oficial tomou grande impulso e como tal permanece até os dias de hoje, nas suas formas características.

Segue a análise do quadro "Retrato de D. João e D. Carlota Joaquina" (Figura n.º 2), de Manuel Dias de Oliveira, datado de 1815 e que atualmente pertence ao acervo do Museu Histórico Nacional.

**Figura n.º 2**
Retrato de D. Carlota Joaquina e do Príncipe Regente D. João (1815)
*Óleo sobre tela. Museu Histórico Nacional*

[17] Acervo do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro.
[18] SANTOS, 1942: 459.
[19] Acervo do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro.

Os futuros soberanos estão representados na pose tradicional da retratística – meio corpo e em três quartos, a dominar o primeiro plano da tela. Os traços fisionômicos de D. Carlota obedecem mais fielmente ao conceito de verossimilhança real, verificável em outros retratos seus, como o "Retrato de Carlota de Espanha, Rainha de Portugal" executado por Sequeira (Museu de Arte de São Paulo). O que não ocorre tanto com os de D. João, visivelmente melhorados se comparados com os "Retratos de D. João VI", feitos pelo pintor nativo, José Leandro de Carvalho (Museu Histórico Nacional e Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), ou o atribuído, com reservas, a Debret (Museu Histórico Nacional).

A fisionomia do casal é séria, com os olhos voltados para o expectador. O porte é altivo, mas não totalmente autoritário. Ao contrário, sua atitude, com as mãos entrelaçadas, passa uma atmosfera de intimidade. As vestes – nobres, com ricos adereços – são sinais distintivos de sua condição social. Os atributos – faixas e insígnias – destacam as funções de Príncipe Regente e Princesa do Brasil. Confrontando esta pintura com os retratos reais de D. Carlota Joaquina, de Sequeira, e de D. João VI, de José Leandro de Carvalho[20], vemos nestes a acentuação do estado monárquico, através dos trajes e atributos (manto vermelho forrado de arminho; uniforme de supremo comandante militar, a faixa vermelha da realeza, as insígnias, a coroa, cetro); e do décor barroco (colunas e pesados cortinados em segundo plano, que provocam um efeito de teatralidade).

Do ponto de vista formal, no retrato de Manuel Dias há um equilíbrio entre desenho e cor. As duas figuras estão dispostas em oposição simétrica em relação ao eixo central da tela e são mais delineadas, atendendo aos cânones do neoclássico. A idéia de profundidade é dada pela colocação dos corpos em diagonal. No entanto, podemos dizer que há praticamente a ausência da perspectiva, uma vez que o espaço se expande de modo reflexivo em direção ao espectador, através de um jogo de intensidade luminosa que, partindo de um fundo neutro nas gamas do castanho, se acentua até atingir, como uma aura amarelo-ouro, as figuras, da esquerda para a direita, imprimindo à tela uma expressividade tonal mais próxima da estética rococó. Esta irradiação é acentuada pela cor creme-marfim da carnação do casal e das vestes de D. Carlota, em meio a qual, o casaco azul marinho de D. João funciona como um contraponto radical de cor fria. A pintura de uma falsa moldura oval, que circunscreve as duas figuras, sugere a representação do quadro a partir do reflexo de um espelho.

## 3. A Alegoria Histórica

A Alegoria Histórica visa eternizar numa cena[21] a lembrança de uma data ou um acontecimento específico como tema principal, tendo como protagonistas personificações, personagens reais e históricas de existência comprovada.

---

20 Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

21 A cena é constituída de uma cenário com uma ou mais pessoas. No caso da pintura histórica a cena deve conter mais de uma pessoa, caso contrário pode-se falar no retrato individual.

Segue a análise dos quadros "Alegoria a Nossa Senhora da Conceição", datado de 1818 (Figura n.º 3) e pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes e "Alegoria ao Nascimento de D. Maria da Glória", de 1819, pertencente ao acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Figura n.º 4).

### 3.1. "Alegoria a Nossa Senhora da Conceição"

Trata-se de uma pintura comemorativa da atuação de D. João VI no Brasil.

De acordo com a ficha catalográfica do Museu, o quadro é assinado e datado de 1813 (Ass. e dat., canto inf. esq. Oliv.ra. BRAZ. INV. P. RIO A. 1813). No entanto, como também já notara o historiador Luciano Migliaccio[22], a iconografia aponta para 1818, ano em que D. João é coroado rei de Portugal, do Brasil e dos Algarves.

**Figura n.º 3**
Alegoria a Nossa Senhora da Conceição (1818)
*Óleo sobre tela.*
*Museu Nacional de Belas Artes*

Neste sentido, a retórica do quadro é uma celebração oficial, publicitária: um elogio ao progresso trazido pelo soberano ao Brasil no século que se inicia. D. João está representado como o condutor da história de um passado de isolamento colonial

[22] *Das obras restantes [de Manuel Dias de Oliveira], podemos contemplar o quadro pintado para comemorar a coroação de Dom João VI, a alegoria Nossa Senhora da Conceição (1818)*. Ver MIGLIACCIO, 2000: 40.

para um presente de luzes: a permissão da Imprensa; a abertura dos portos às nações amigas[23]; a fundação do Banco do Brasil, da Biblioteca Real, da Academia Militar e da Marinha; a criação do Jardim Botânico, da Academia de Belas Artes, dos tribunais e de escolas superiores. Um presente de Luzes personificado por Minerva, a deusa da guerra, da sabedoria, das artes e ofícios – com as bênçãos da igreja, nas figuras dos santos padres (enfatizando o Estado Papal, restabelecido no Congresso de Viena de 1815-1816) e sob o manto protetor de Nossa Senhora da Conceição, rainha e padroeira de Portugal. O tema é, pois, emblemático das glórias passadas, presentes e futuras do reino de Portugal, unido ao Brasil e aos Algarves desde 16 de Dezembro de 1815, reino que ele efetivamente assume em 6 de Fevereiro de 1818[24].

Do ponto vista de uma análise iconográfica – na qual a imagem, dentro do seu contexto histórico e cultural, é identificada em sua relação com o simbólico, o atributivo e o alegórico[25] – cinco figuras se destacam na composição:

No eixo central está a imagem da Imaculada Conceição, a invocação mais polêmica da iconografia mariana, sempre marcada por controvérsias dentro da própria igreja Católica. Este culto – Maria ter sido concebida sem pecado original e ter concebido virginalmente Jesus Cristo, por obra e graça do Espírito Santo[26] – desenvolveu teses imaculistas e maculistas ao longo de sua história na cultura cristã, até ser definido no Concílio de Basiléia, de 17 de Setembro de 1438, pelo papa Sisto IV[27], que instituiu para 8 de dezembro a festa da Imaculada Conceição da Virgem Maria.

Em 1520, a Igreja Reformada[28], em confronto com a Igreja Católica, repudiou a veneração das imagens santas, dentre elas, a da Imaculada Conceição, por esta idéia não estar diretamente explicitada na Bíblia. Com os jesuítas[29], grandes impulsionadores da Contra Reforma, a doutrina imaculista tomou corpo, intensificando-se nos países católicos. Na verdade, o Concílio de Trento (1540-1563)[30], ao falar da universalidade do pecado original, ainda que tenha não definido o dogma da exceção de Maria, declarou que se devia observar o que fora estabelecido por Sisto IV[31]. As palavras do

---

23 Revogavam-se a lei de 18 de Março de 1606 que impedia a colônia de manter contacto com qualquer nação que não fosse Portugal; alvará de 27 de Novembro de 1687, que proibia os navios saídos do Brasil de tocarem em qualquer porto estrangeiro.

24 Após a queda de Napoleão, em 16 de Dezembro de 1815, o Príncipe Regente D. João elevou o Brasil a reino, por pressão inglesa e para poder sentar-se entre os plenipotenciários do Congresso de Viena. Foi coroado rei dois anos após a morte de sua mãe, D. Maria I, ocorrida em 20 de Março de 1816. "D. João VI", *Wikipédia, a enciclopédia livre*.

25 Na linha de investigação do historiador de arte Erwin Panofsky. Ver PANOFSKY, 1979.

26 O culto é baseado no Proto Evangelho de São Tiago. O título de Virgem Maria já aparece no Novo Testamento em Lc. 1, 27, 34, 35; Mt 1, 23.

27 (1414-1484), nascido *Francesco Della Rovere*, pertenceu à Ordem Franciscana. Papa em 9 de Agosto de 1471.

28 Fundada pelo teólogo alemão e ex-frade agostiniano Martinho Lutero (1483-1546).

29 Ordem religiosa fundada em 1537 pelo militar espanhol Inácio de Loyola.

30 Convocado pelo papa Paulo III, o conclave fixou a posição da Igreja Católica em relação a todos os pontos criticados pelos protestantes, ao mesmo tempo que estabeleceu os objetivos e métodos para a formação e fortalecimento do clero e da autoridade papal.

31 Passagens da Bíblia, como o "Cântico dos Cânticos, o louvar do rei Salomão a sua amada Sulamita, passam a ser aplicadas à Maria. Tradicionalmente entendido no judaísmo e pelos cristãos como o cortejo da alma por Deus, o Cântico é reinterpretado como uma descrição entre Deus e sua Esposa de duas faces: a Mãe de seu Filho Eterno e a própria Igreja.

Concílio não tardaram a tornar a doutrina imaculista opinião universal no catolicismo e foram decisivas para a sua expansão no programa catequético do Novo Mundo.

Em Portugal, a devoção a Nossa Senhora da Imaculada Conceição foi bem disseminada pela Igreja. Entretanto, sua instituição oficial deu-se com D. João IV, em 25 de Março de 1646, seis anos após a retomada do reino à Coroa de Espanha, quando foi eleita padroeira de reino de Portugal e de suas colônias. No Brasil, esse culto, divulgado pelas ordens religiosas e consagrado em inúmeras capelas e igrejas construídas, foi a tal ponto que, desde os finais do século XVI, representa a mais popular das festas marianas aqui celebradas.

A Virgindade Perpétua de Maria foi proclamada dogma de fé pelo papa Pio IX, na Bula *Ineffabilis Deus* de 8 de Dezembro de 1854.

Na verdade, formular uma imagem iconográfica da Imaculada Conceição sempre foi um desafio na arte cristã. A ausência de pecado foi evocada na idealização e beleza corporal da Virgem. Dois tipos iconográficos medievais foram selecionados para compor a síntese da imagem que viria a ser identificada como Imaculada Conceição – a Mulher do Apocalipse e a Virgem das Litanias. Da Virgem das Litanias herdou as mãos postas em oração e os atributos do Antigo Testamento que significam a pureza virginal e a formosura feminina. A Mulher do Apocalipse contribuiu com os elementos astrais da representação: o crescente lunar, o sol que veste a mulher e sua coroa de doze estrelas[32]. No século XVI, o crescente lunar foi relacionado ao símbolo da bandeira turca, numa clara referência da luta entre cristãos e mouros na Batalha de Lepanto e da vitória da fé contra os infiéis. O crescente pode também relacionar-se à mitologia clássica, retomada no Renascimento, muitas vezes a serviço de ideais cristãos. Assim, simbolizaria o atributo de Diana Caçadora, indicativo da castidade desta deusa.

Em sua imagem síntese – que se impõe no Barroco, notadamente na Espanha e foi magistralmente interpretada pelo pintor Murillo (1617-1682), em mais de vinte versões[33] – Nossa Senhora da Imaculada Conceição é mostrada como uma linda e jovem mulher, de pé, em postura arrebatada e com as mãos postas orantes, e que está “em glória”, ou seja, circunscrita numa auréola de luz amarela e envolvida por nuvens, anjos-meninos e querubins[34]. Veste uma larga túnica branca para disfarçar-lhe o ventre volumoso (símbolo da Mãe Puríssima que irá gerar o Salvador da Humanidade) e porta um manto azul (símbolo da realeza celestial). Seus fartos cabelos também são indicativos de gravidez. Seus pés estão sobre o globo terrestre e esmagam uma serpente e a lua crescente (símbolos do pecado original e da heresia ou infidelidade).

No quadro de Manuel Dias, a síntese iconográfica da Imaculada Conceição deriva das imagens de Murillo. Mas sua versão apresenta mais um simbolismo mariano: a

---

32 SOUZA, 1997: 3

33 Como a da Catedral de Sevilha, as dos Museus do Prado e do Louvre, que serviram de parâmetro a diversos pintores do periodo, prolongando-se incluve no Rococó. Ver também as “Imaculadas” de Zurbaran, Ribera e Pacheco.

34 Os “putti” da mitologia clássica, retomados no cristianismo como mensageiros do amor divino.

auréola que envolve a Virgem forma, com o globo que ela pisa, duas esferas superpostas, que remetem à oitava casa celeste, tido na crença cristã como local de sua habitação[35].

No segundo plano, à esquerda, está a personificação de Minerva (romana) ou Atenas (grega), tida na tradição mais corrente do mundo clássico como a deusa da guerra, da sabedoria e das artes e ofícios, filha de Zeus, senhor do Olimpo, e de Métis, a Prudência. Invocada para defender ideais elevados – divulgar atividades civilizadoras[36], em geral ela é representada vestindo uma túnica protetora da sua virgindade, portando na cabeça um capacete suntuoso de guerreira, ornado com esfinge e dois grifos e carrega na mão esquerda uma lança e um escudo, no qual se vê representado, à frente, o combate dos gregos com as Amazonas e, atrás, a serpente Erictônio ou a cabeça da Medusa (que também pode estar gravada num medalhão que a deusa porta em seu peito). Às vezes ela sustenta uma pequena Vitória alada, colocada obliquamente e que parece voar à sua frente[37].

Manuel Dias representa Minerva como uma figura vigorosa, vestindo a túnica protetora da virgindade e o manto vermelho de divindade. Traz na cabeça o capacete de guerreira e nas mãos, o escudo, desta feita gravado com as quinas com os cinco bezantes de ouro das Armas de Portugal, que ela mostra reluzentes à Virgem, pedindo sua proteção ao reino.

No primeiro plano, destaca-se, ao centro, um anjo de perfil, que olha diagonalmente em direção Minerva. Seu braço em curva e apoiado sobre o joelho ampara e protege a coroa e o cetro reais, pousados sobre uma rica banqueta de veludo vermelho com os pés dourados. Como se sabe, os soberanos portugueses nunca são representados portando a coroa, uma vez que desde a Batalha de Aljubarrota (1385), na qual o Mestre de Avis (depois D. João I) impede que Castela arrebate a coroa portuguesa, a vitória é atribuída a Nossa Senhora e o reino é a ela consagrado. Este anjo pode personificar a pequena Vitória, como vimos, um dos atributos de Minerva. Ao seu lado, à direita, está sentado o papa, a cabeça da Igreja Católica (sintetizado nas figuras de São Pedro e de Pio VII (1740/1800-1823), portando a tiara e as vestes papais e com o rosto voltado para a Virgem. Na mão direita ele segura um livro aberto (uma referência às Sagradas Escrituras) onde se lê *MONSTRATE ESSE MATREM*, inscrição que pede que ela indique e aconselhe ao soberano como ser “mãe” do seu reino. A outra mão, estendida, sugere amparo e proteção. Atrás do papa seguem-se outras figuras cardinalícias, numa clara refêrencia ao poder universal da Igreja Católica como legítima intermediadora entre os reinos do céu e da terra e à inquestionável autoridade temporal de seus representantes em matéria de moral e fé. Como é sabido, o Estado Papal foi restabelecido com Pio VII, assegurado no Congresso de Viena (1814-15), logo após a queda de Napoleão, a quem o papa excomungara devido a conquista

---

[35] No simbolismo cristão e no universal, o número oito é passível de inumeras interpretações, tais como: advento de algo novo, ressurreição, salvação, ordem universal, divisão da esfera terrestre, harmonia e equilíbrio superior do novo ser, etc.

[36] Cultura, poesia, música, medicina, sábios conselhos políticos, vitória racional e justa.

[37] “Minerva”, in *Mitologia*, 1973: 145-160.

dos territórios pontifícios pela França em 1809, e por quem fora expatriado durante seis anos, a maioria dos quais permaneceu confinado em Savona[38].

Atrás de Minerva, D. João VI (certamente o mecenas da obra) observa essas súplicas dirigidas a ele e ao Reino, referendadas ainda por um anjo que desce dos céus e paira sobre sua cabeça estendendo uma faixa com a inscrição *PROTEGAM EVM, protegei-o*. Fica também evidente a analogia que o pintor estabelece entre as figuras de D. João VI e de Pio VII, ambos vitoriosos do exílio político vivenciado na era napoleônica.

Do ponto de vista de uma análise tipológica, na qual o fenômeno artístico é interpretado em sua materialidade histórica e sócio-cultural[39], Manuel Dias mostra o seu entendimento possível da "estética moderna". O qual, na verdade, se integra na sua experiência artística vivenciada no exterior, na confluência do declínio do Rococó e expansão do Neoclassicismo.

Em primeiro lugar, a representação da Virgem, embora idealizada – dentro do conceito de Belo renascentista, retomado no neoclassicismo – já é copiada de modelo vivo e não tirada de estampas ou gravuras, como até então se fazia com as imagens religiosas no mundo colonial. Nesta e nas outras figuras principais, ele trabalha com contornos mais definidos, enfatizando o desenho sobre a cor, numa proposta que atende aos cânones neoclássicos.

No restante da composição, ele imprime uma expressividade tonal mais próxima do Rococó, em pinceladas breves, diferenciando a intensidade luminosa e intensificando o jogo interno dos reflexos. O espaço ora se expande, com a ausência de profundidade prospética, que direciona a luz para fora, para atingir, com o seu reflexo, também o espectador. O espaço ora se condensa, com o movimento circular em torno da Virgem. Os amarelos e alaranjados do ambiente celeste transmutam-se em gama mais baixa no ambiente das figuras em primeiro plano, cujo vermelho e o ouro das vestes e adereços acentuam este jogo de multiplicidade. Em meio ao qual, o manto azul da Virgem funciona como um contraponto de cor fria radical naquela irradiação luminosa.

Também a dinâmica do quadro mostra a representação dessas duas vertentes estilísticas conciliadas, na atitude e disposição dos personagens: o movimento serpentinado dos anjos, o posicionamento e a gestualidade das figuras periféricas, em diagonais entrecruzadas, contrastam com a postura hierática, escultórica e serena da Imaculada Conceição, cuja forma classicizante atua como o eixo de equilíbrio na composição.

Além do mais, nestes contrastes, podemos ainda considerar que um passado Barroco permanece atávico nesta sua obra, pois que há uma certa exaltação dramática nas figuras papais e a temática está impregnada de *a priores* religiosos e metafísicos, próprios de um ambiente sócio-cultural cuja principal referência permanece assentada na figura absoluta da Igreja e do Estado.

---

[38] "Pope Pius VII", in *Wikipedia, the free Encyclopedia*.

[39] Na perspectiva dos historiadores de Arte, ver PANOFSKY, 1979; ARGAN, 1982; STAROBINSKY, 1994.

### 3.2. "Alegoria ao Nascimento de Dona Maria da Glória"

**Figura n.º 4** – Alegoria ao Nascimento de Dona Maria da Glória (1819)
*Óleo sobre tela. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*

Nesta obra, o artista revela ênfase nos princípios neoclássicos: como numa cena aberta em perspectiva linear, membros da família real e da nobreza, personagens da História de Portugal dos Descobrimentos e do Brasil, hieráticas e em três quartos, convivem harmonicamente com figuras da Mitologia, do Cristianismo, das culturas indígena e africana, mais movimentadas no espaço da tela.

O eixo condutor da dinâmica espacial recai sobre a figura de Minerva, centralizada à frente, e sobre um portal arquitetônico encimado pelas Armas Reais Portuguesas, que circunscreve as figuras de D. João VI e D. Carlota Joaquina, ao fundo. Este eixo divide a tela em duas diagonais que se abrem ao espectador. À frente, as deusas Minerva e Atenas reverenciam, numa linha de sucessão, o príncipe herdeiro do trono, D. Pedro e sua mulher, D. Leopoldina, sob o respaldo de seus pais, ao fundo. Acima de todos, anunciada em triunfo por uma figura angélica feminina, paira a imagem da futura soberana D. Maria da Glória, que um dia portará a coroa do Império, esta carregada por um anjo ancião. O tema é, pois, emblemático das glórias passadas, presentes e futuras do reino de Portugal, unido agora também ao Brasil e Algarves.

A composição mostra equilíbrio entre o desenho e a cor, mas apresenta visíveis distorções nas linhas condutoras da perspectiva, como, por exemplo, as do tapete sob D. Pedro em relação ao fundo da tela.

## 3. Considerações Finais

Podemos então dizer que Manuel Dias de Oliveira transmite nestas três obras as influências que recebeu de seu aprendizado artístico – da tradição barroca à modernidade rococó e neoclássica, uma paradoxal mistura de técnicas e ideologias.

No retrato, o barroco está presente na reafirmação da verossimilhança hierárquica sem muito prejuízo da verossimilhança física, imprimendo-lhe um caráter público bem ao gosto da figura pessoal daquelas personagens, que aspiravam fazer ver a todos sua imagem associada à condição de poder. A afirmação da humanidade do casal, com a preservação de suas feições (ainda que melhoradas), consegue mostrá-lo como pessoas próximas dos súditos, não obstante se distingam destes por uma virtude divina nata que lhes confere poder natural e que uma série de atributos simbólicos lembra constantemente. Nas alegorias, a profunda devoção à Imaculada Conceição e a fidelidade à hierarquia da Igreja Católica e à linha sucessória da Coroa Portuguesa, revelam o peso da cultura barroca ainda presente no mundo luso-brasileiro daquele período.

No entanto, percebe-se o esforço do artista em buscar a modernidade, o que justifica sua escolha em buscar, simultaneamente, os espaços reflexivos e de gamas diferenciadas, do rococó, e as formas mitológicas e classicizantes, dos ideais do neoclassicismo.

Os ideais iluministas, reforçados pelo progresso trazido ao Brasil com vinda da Família Real, certamente inspiraram Manuel Dias na pintura oficial, numa atmosfera por ele vivida na Europa que encontra em sua terra natal temas propícios, dignos de uma nação que anuncia desenvolvimento e prosperidade. E que ele, enquanto artista e professor régio, é testemunha e processo.

## Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo, 1982 – *Storia del' Arte Italiano*. Milano: Rizzoli Editora.

ARGAN, Giulio Carlo, 1992 – *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras.

CARVALHO, Anna Maria F. Monteiro de, 2005 – "Da Oficina à Academia: a transição do ensino artístico no Brasil", in *Artistas e Artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*. Actas do *VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, pp. 31-40.

DUQUE, Gonzaga, 1888 – *A Arte brasileira:* pintura e esculptura. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & C.

FRANÇA, José-Augusto, 1965 – *Lisboa pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Livros Horizonte.

MIGLIACCIO, Luciano, 2000 – *Da Colônia à Independência. Arte do século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais.

*MITOLOGIA*, 1973, vol. I. São Paulo: Editora Vitor Civita.

PANOFSKY, Erwin, 1979 – *Significados nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A..

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo, 1856 – "Iconographia brazileira". *Revista do IHGB*, t.19, 3.º trimestre, n.º 123. Rio de Janeiro.

RIOBOM, Maria de Lurdes, 1998 – *A Obra de Domingos António Sequeira (1781-1823)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Lisboa: Biblioteca Nacional.

RIOS, Adolpho Morales de los, s/d – *O Ensino Artístico. Subsídio para a sua História (1816-1889)*.

SANTOS, Francisco Marques dos, 1942 – "Artistas do Rio Colonial". *Revista do IHGB*, vol. VIII. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.

SCHNEIDER, Norbert, 1996 – *El Arte del Retrato*: *Las Principales Obras del Retrato Europeo, 1420-1670*. Colônia: Taschen.

SOUZA, Maria Beatriz de Mello, 1997 – *Boletim do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira*. Belo Horizonrte.

STAROBINSKY, Jean, 1994 – *A Invenção da Liberdade – 1700-1789*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de São Paulo.

*WIKIPEDIA, the free Encyclopedia*.

# Flores do silêncio (um esboço da actividade artística do pintor António José da Costa)

*António Manuel Vilarinho MOURATO*

## Introdução

António José da Costa nasceu no Porto, em Cedofeita, a 9 de Fevereiro de 1840[1]. Metade da sua vida, passou-a na freguesia onde veio ao mundo[2]. Depois mudou-se para a Boavista[3] e por lá ficou até ao fim dos seus dias[4]. Era tão tímido que aqueles dois pedaços da cidade mal deram pela sua existência. Todavia, esse mundo estreito e pacato bastou para o fazer feliz.

Apaixonou-se cedo pelas artes, a quem se entregou sem reservas. Viveu para o desenho e para a pintura com um desvelo de asceta e uma persistência de obstinado.

Pertenceu a uma *geração "antiga", em que o culto da Arte era autenticamente um culto*[5].

Marcam a sua biografia a entrada para as Belas-Artes, em 1853[6], a conclusão do curso de Pintura, nove anos mais tarde[7], a menção honrosa conquistada na Exposição Internacional de 1865[8] e os sucessivos primeiros prémios obtidos nos concursos de pintura, adjacentes às notáveis exposições de flores que deslumbraram o Porto no final do século.

Os salões da Promotora, do Ateneu Comercial do Porto, do Grémio Artístico, da Sociedade de Belas Artes do Porto e da Sociedade Nacional de Belas-Artes, entre outros, serviram de montra às suas produções. Público e crítica reconheceram-lhe o talento ainda em vida.

---

[1] FBAUP – Processo individual do aluno, 27 de Setembro de 1853, Caixa 15.
[2] ALMANACH, 1883: 435.
[3] ALMANACH, 1884: 386, 387.
[4] ANÓNIMO, 1929: 4.
[5] BRANDÃO, 1929a: 1.
[6] FBAUP – Processo individual do aluno, 28 de Setembro de 1853, Caixa 15.
[7] PIMENTEL, 1926: 277.
[8] SILVEIRA, 1866: 298.

## 1. Nota biográfica

A vocação artística de António José da Costa foi descoberta aos 12 anos, pelo seu professor de Desenho na Associação Industrial Portuense, António José de Sousa Azevedo[9]. Ao aperceber-se do talento do jovem, o mestre foi ter com o pai do rapazito e aconselhou-o a deixar que o filho seguisse Belas-Artes[10].

O pequeno apresentou na Academia os papéis necessários para requerer a frequência das aulas de Desenho, Perspectiva, Anatomia e Arquitectura e para assistir "como oubinte" à Aula de Escultura[11]. Iniciou os estudos no Outono de 1853.

Quatro anos mais tarde, participava já na Exposição Trienal, apresentando o desenho *Gladiador combatente*, com o qual fora aprovado plenamente no quarto ano de Desenho e uma figura de estudo de homem (pelo modelo vivo), como prova de capacidade para se matricular no primeiro ano de Pintura Histórica[12].

Concluiu o curso de Pintura em 1862, executando como prova de exame o quadro original *Noé coberto pelos filhos Sem e Jafeth*[13].

*O Commercio do Porto* afirmou que os progressos que evidenciara ao longo dos estudos tinham sido prodigiosos, fazendo agora a sua pintura lembrar Ribera e Murillo, devido à grande riqueza de cor, iluminação brilhante e vigor na execução[14].

Do percurso escolar de António José da Costa chegaram até hoje vários desenhos. Um deles representa um homem de costas, curvado sobre si mesmo e apoiado numa sólida vara.

Costa regista-o com vigor e segurança no traço, pureza no contorno e delicado claro-escuro. O domínio da anatomia é absoluto[15].

António José da Costa iniciou a sua carreira procurando afirmar-se como retratista.

Na trienal da Academia, de 1860, a imprensa escreveu a respeito de um auto-retrato da sua autoria: *é excellente, e muito verdadeiro o colorido, optima e bem distribuida a luz e as sombras, não lhe falha o dezenho*[16].

Mas é através do busto do pai, executado em 1863, que o pintor se impõe neste género. Mestre Resende afirma sobre a tela:

> *Como retrato direi imparcialmente que é semelhantissimo, como obra d'arte é tal que pintores portuguezes de grande nomeada se orgulhariam de a terem feito. O sr. Costa nunca sahiu do Porto e parece que tem frequentado a escola de Mr. Yvon. N'este seu quadro, a luz, meia tinta,*

---

9 António José de Sousa Azevedo frequentou a Academia Portuense de Belas Artes, onde concluiu o Curso de Pintura Histórica, em 1851. Regeu depois a cadeira de Desenho de Ornato na Escola Industrial, vindo a falecer com apenas 34 anos, em 1864. Viveu sempre na cidade do Porto. Entre as suas obras salientam-se *A Caridade Romana, A Corrida do Galo* e *A Volta da Romaria* (REZENDE, 1864:1).

10 ANÓNIMO, 1911: 26.

11 FBAUP – Processo individual do aluno, 28 de Setembro de 1853, Caixa 15.

12 CATÁLOGO, 1857: 4.

13 CATÁLOGO, 1863: 10.

14 REZENDE, 1863:

15 António José da Costa teve como professor de Desenho na Academia Portuense de Belas Artes, o miniaturista Tadeu de Almeida Furtado (1810-1901) e como docentes de pintura, João António Correia (1822-1896) e Francisco José Resende (1825-1893).

16 S. , 1860: 2.

*sombra e reflexo, são habilmente graduadas, sendo as meias tintas postas por planos com tal reflexão que a veneranda cabeça de seu pai parece viver e formar vulto dentro do caixilho. Acresce a isto ser largo o estylo, verdadeira a côr, e variados os tons (...) Uma obra assim não deveria ficar como escondida na humilde habitação do sr. Costa. Se ella não representasse o auctor dos seus dias, a quem o bom artista ama como melhor dos filhos, eu mesmo lhe pedira que a offerecesse á nossa academia (...)*[17].

O pai de António José da Costa era sapateiro e tinha exactamente o mesmo nome do filho. Fora um dos bravos do Mindelo, combatera os miguelistas durante o Cerco, mas agora estava a ser derrotado pelo massacre do tempo.

O filho arrastava a sua cadeira de entrevado para o Sol, acendia-lhe o cigarro, tocava-lhe à viola trechos das óperas em voga e assobiava-lhe o hino da Carta; também o vestia e animava[18].

No quadro fixou-o a três quartos, aprumado e sério. Modelou com rigor os volumes e esbateu drasticamente os contornos, unindo a figura ao fundo através dum colorido escuro e uniforme, onde cinzas e ocres se harmonizavam num silêncio soturno.

A luz, tímida, derramava a sua claridade na testa do indivíduo, conseguindo destacar apenas o rosto da penumbra.

António José da Costa apresentou este quadro na Trienal da Academia Portuense, em 1863[19] e na Exposição Internacional do Porto, de 1865[20] (realizada por ocasião da inauguração do Palácio de Cristal[21]).

O sucesso desta pintura construiu-lhe a reputação. Doravante, Misericórdia, Ordens, Confrarias e *toda a camiliana fauna* dos *brazileiros* de torna-viagem, que infestavam o Porto de *palacetes azulejados de amarelo e verde, com estuques de Afife*, aspiraram a retratos por si executados. António José fez a vontade a todos, mas sem paixão e a três libras por cabeça.

Quando escasseavam as encomendas de retratos, pintava retábulos para Igrejas do Minho e até mesmo tabuletas para lojas de fruta[22].

Entretanto dava aulas de desenho no seu atelier da travessa do Açougue, em vários Colégios da cidade e em casa de ricaços, para lhes entreter a filharada. Nos tempos livres ia *paisajando*[23].

Em 1875, juntamente com o seu antigo discípulo, Artur Loureiro, abre um Curso de Desenho e Pintura, compreendendo desenho linear, pintura e desenho de figura e de paisagem. Destina-o não só aos que *por amor se dedicam á arte*, mas também a todos os que necessitam *de satisfazer a exames em qualquer dos lyceus do reino*[24].

---

17 REZENDE, 1863:
18 BURITY, 1930: 9.
19 CATÁLOGO, 1863: 10.
20 REZENDE, 1865: 1.
21 CARDOSO, 1994: 46.
22 BURITY, 1930: 7, 8.
23 BURITY, 1930: 10.
24 ANÚNCIO, 1875: 3.

Como professor de Desenho e Pintura, António José da Costa adquiriu, desde muito novo, um grande prestígio na cidade.

Centrava o seu ensino na cópia de *modelos*, provavelmente gravuras e litografias. Privilegiava o exercício do desenho. Só deixava que os seus alunos começassem a pintar *lá para o tarde, muito para o tarde*, porque o desenho, como afirmava, era *tudo quando se começa e (…) quasi tudo, afinal, quando se acaba, quando se chega a vencer e a triunfar*.

Aconselhava, por isso, a desenhar sempre e a desenhar tudo[25].

Quanto à relação que mantinha com os seus alunos, pode ser ilustrada com o seguinte depoimento de Artur Loureiro:

> *Para nós rapazes, ele não era um professor, era um camarada tão bondoso que lhe queríamos como a um irmão mais velho*[26].

À custa do dinheiro dos retratos, António José conseguiu construir uma casa. Modesta, mas acolhedora, com excelente jardim e bom espaço para atelier. Ficava na rua dos Belos Ares, à Boavista, nessa época recanto afastado do bulício da cidade, mas servido pelo "americano" que ali fazia a sua primeira paragem, *além da Rotunda*[27].

Mudou-se no ano de 1884, levando consigo o sobrinho e discípulo, Júlio Costa, indivíduo de temperamento idêntico ao seu: homem de família e de trabalho[28]. Júlio era casado e tinha uma filha chamada Margarida[29].

Envolvido pelo carinho dos sobrinhos[30], cuidando do jardim que adorava[31], António José da Costa encontrou ali o seu mundo perfeito. Raramente era visto em público[32], passando os dias entre as flores que não tardou a eleger como tema predilecto da sua pintura[33].

O registo vaporoso das suas pétalas de seda[34], o estudo minucioso das composições que elas lhe sugeriam[35], o captar da frescura que emanavam[36], passaram a constituir a obsessão do artista.

No Salão do Ateneu de 1889, expôs publicamente os primeiros resultados dessas pesquisas, que agradaram de imediato. O seu antigo professor de Desenho nas Belas-Artes, Tadeu Maria de Almeida Furtado, foi logo a correr à Academia, propondo a compra de uma daquelas preciosidades para o Museu Portuense. Toda a gente concordou[37].

---

[25] BURITY, 1920: 13.
[26] FIGUEIREDO, 1962: 11.
[27] ALMANACH, 1885: 400, 401.
[28] LEMOSb, 1905: 130.
[29] VIANA, 1996: 64.
[30] BRANDÃO, 1929a: 1.
[31] FIGUEIREDO, 1930: 74.
[32] LOPES, 1949: 3.
[33] SILVA, [c.1951]
[34] FIGUEIREDO, 1962: 10.
[35] SINCERO, 1892: 2.
[36] RODRIGUES, 1897: 182.
[37] FBAUP – Acta da conferência ordinária de 5 de Abril de 1889, Livro 106, fol. 110, v.

A imprensa descobriu nas imagens vigor[38], *fino gosto*[39] no colorido e arte na composição[40].

No ano seguinte, as flores proporcionaram a António José da Costa o mais completo triunfo no Ateneu: dez quadros vendidos de uma vez só (um quarto da totalidade das obras transaccionadas no certame, que incluía nomes tão sonantes como os de Silva Porto, Marques de Oliveira ou Sousa Pinto[41]).

Feito excepcional, numa época em que muito pouca gente comprava pintura e onde se considerava geralmente, as Belas Artes como uma *fadiga; uma massada*, que não servia para "divertir": *nem de graça* interessava[42].

Em 1892, também Lisboa se rendeu ao encanto das flores de António José, na exposição do Grémio Artístico. Um jornalista escreveu: *As camelias do sr. Costa são admiraveis de frescura, especialmente as brancas. Póde pintar-se tão bem, mas não creio que se pinte melhor*[43].

No início do novo século, António José da Costa ascende a *figura culminante da pintura em Portugal*, sendo designado como o *primeiro pintor de flores* deste país[44]. "O Comércio do Porto" afirma até que ele é *genial* nesse género[45].

Em Maio de 1908, a Sociedade de Belas Artes do Porto presta-lhe homenagem, organizando em sua honra um sarau-concerto[46]. O escultor José da Maia Romão executa para o evento um busto do pintor que é colocado junto a um cavalete com *dois magnificos quadros do artista consagrado*[47].

O jornalista Joaquim Costa pronuncia eloquente discurso, onde demonstra que a grandeza do talento se alia, em António José, à elevação e nobreza do carácter.

Recitam-se versos e aplaudem-se entusiasticamente duas cantoras líricas[48], três pianistas[49] e um violoncelista[50]. A "sociedade mais elegante do Porto" que comparece à cerimónia, aprecia ainda uma bela exposição de quadros de diversos artistas[51] e esculturas de Teixeira Lopes distribuídas pelo recinto.

Por duas vezes foi António José da Costa chamado à sala, *sendo delirantemente aclamado, e recebendo lindos "bouquets" de flores naturaes com fitas côr de rosa*[52].

---

[38] RODRIGUES, 1890: 110.
[39] CHAGAS, 1892: 102.
[40] RODRIGUES, 1897: 182.
[41] CATÁLOGO, 1890: 6-8.
[42] XYLOGRAPHO, 1887: 163.
[43] SINCERO, 1892: 2.
[44] LEMOSa, 1905: 609.
[45] ANÓNIMO, 1908d: 2.
[46] ANÓNIMO, 1908a: 1.
[47] ANÓNIMO, 1908b: 1.
[48] Idalina Costa Braga e Alice Barcelos.
[49] Eduarda Borges Sampaio, Pedro Blanco e Roncagli.
[50] Carlos Quilez.
[51] ANÓNIMO, 1908c: 1.
[52] ANÓNIMO, 1908b: 1.

Entre a assistência, foi notada a presença do grande Marques de Oliveira, antigo discípulo de António José da Costa e mais tarde seu companheiro nas aventuras do Centro Artístico Portuense, uma agremiação cultural activa nos anos oitenta[53].

Em 1909, a revista "Ilustração Popular" escreve sobre António José da Costa: *os seus quadros são notaveis pela correcção do desenho, pela sciencia do clorido* [sic] *e pela fidelidade com que reproduzem a alma das coisas* [54]. Três anos mais tarde, a revista "Arte" qualifica-o como *inspirado e superior artista*[55] e em 1915, o Museu Nacional de Arte Contemporânea adquire-lhe o quadro "Rododendros"[56].

O sucesso, porém, não altera os seus hábitos.

Cada vez mais afastado do mundo, temendo com horror a popularidade, passa os últimos anos da sua vida embalado pela beleza que descobria nas suas camélias, dálias, rosas, peónias, azáleas e tantas outras.

Sempre a esconder-se, sempre a evitar todos os convívios, todos os ruídos[57], António José da Costa dizia que pintava flores como Fra Angélico pintava Virgens.

As figuras do pintor italiano obedeciam a um ideal profundamente espiritualizado. Ora já se falou de "sensibilidade" e "ternura" a propósito dos quadros de flores do "patriarca" de Belos Ares[58], referindo-se mesmo que António José personificou a *augusta* e *eterna espiritualidade* do Porto[59].

A simplicidade e delicadeza das telas do artista inundaram o seu carácter.

Durante a primeira grande guerra, António José recebeu visitas de Artur Loureiro. Nessa época o material de pintura faltou quase por completo no Porto e Loureiro, agora de rosto envelhecido e coberto de cabelos prateados, vinha oferecer ao antigo mestre as cores que ele mais necessitava e não conseguia obter.

As dádivas, que António José acolhia com gratidão, comprovavam afinal a amizade que uniu os dois artistas ao longo da vida[60].

Após a morte de Júlio Costa, ocorrida em 1923[61], foi Margarida Costa quem se tornou na companhia do tio, não deixando que ninguém o perturbasse[62]. Aos 87 anos, António José da Costa ainda pintava regularmente.

Um dia perguntaram-lhe porque gostava tanto de flores. *É que elas dão-nos tudo em beleza e…. em silêncio*, respondeu[63].

Faleceu a 12 de Agosto de 1929[64].

---

53 LEMOS, 2005: 60, 179-197, 239.

54 LEMOS, 1909:145.

55 ANÓNIMO, 1912: 88.

56 A. G., 1915: 1.

57 BURITY, 1930: 1.

58 GUIMARÃES, 1951.

59 BURITY, 1930: 7.

60 LOPES, 1949: 3.

61 BRANDÃO, s/d: 116.

62 Segundo Diogo de Macedo, Margarida Costa era uma mulher generosa, de finíssimo trato. Falava baixo, com gestos delicados e sorria a tudo, com enternecida melancolia. Amava tanto as flores como António José da Costa. (MACEDO, 1947: 92).

63 FIGUEIREDO, 1962: 10.

64 ANÓNIMO, 1929: 4.

Um ano depois, a Sociedade de Belas Artes do Porto, juntamente com amigos do pintor, organizou-lhe singela homenagem: uma exposição dos seus quadros no Salão Silva Porto.

Houve discursos[65], saudades[66] e lágrimas. António José da Costa foi evocado não só como mestre ímpar na arte de representar flores, mas também como homem de excelente carácter e bondade extrema. *Limpido no caracter, cristalino nas acções, puro nos costumes, candido nos dizeres*, assim o definiram. Chamaram-lhe até o *Santo Costa das Flores*[67].

Margarida Costa, a sobrinha e discípula, tornou-se na mais fiel continuadora do seu estilo delicado e sóbrio[68].

Fernanda Costa e Clotilde Costa, filhas de Margarida, mantiveram a tradição familiar da pintura de flores, passada já a primeira metade do século XX. Numa exposição, que ambas efectuaram na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1958, exibiram, ao lado das suas pinturas, o retrato, em miniatura, do ilustre ascendente[69]. António José da Costa surgia assim, como referência de uma família de artistas que prolongou o seu legado por muitos anos.

## 2. Obras

### 2.1. Cópia de obra de António Alves Teixeira, o "Vizela"

Em Janeiro de 1880 foi instituída no Porto uma agremiação de artistas e amadores de Belas-Artes que pretendia difundir o gosto pelas artes plásticas e industriais: o Centro Artístico Portuense.

Este organismo instalou na cidade um atelier de modelo vivo que funcionava em horário nocturno, organizou exposições de Belas-Artes, interveio na área do património arqueológico e lançou a primeira revista exclusivamente dedicada às artes plásticas que se editou em Portugal (a "Arte Portugueza"), entre outras iniciativas[70].

Teve como presidentes figuras ilustres como as de Soares dos Reis[71] ou Joaquim de Vasconcelos[72]. António José da Costa participou activamente neste projecto, ocupando cargos de certa importância no Centro. Juntamente com Soares dos Reis, Marques de Oliveira e Tomás Soller, geriu a parte gráfica da "Arte Portugueza"[73].

A revista "Arte Portugueza" teve uma vida efémera: doze números publicados entre 1882 e 1884[74]. Foi exactamente para a última revista publicada (em Março

---

65 ANÓNIMO, 1930a: 3.
66 ANÓNIMO, 1930b: 2.
67 BURITY, 1930: 1.
68 MOURA, 1910: 31.
69 FERNANDES, 1958
70 LEMOS, 2005: 179-201.
71 ALMANACH, 1884: 386.
72 ALMANACH, 1883: 435.
73 LEMOS, 2005: 185.
74 FRANÇA, 1990: 113.

de 1884), que António José efectuou esta cópia do quadro *A Ronda do Mártir*, da autoria de António Alves Teixeira, conhecido como o "Vizela", por ser natural da freguesia de S. Miguel das Caldas de Vizela[75].

**Figura n.º 1**
A Ronda do Mártir (Pintura de António Alves Teixeira, o "Vizela")
*Óleo sobre tela. 480 x 670 mm. Não assinado. Não datado. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.*

"Vizela" fora companheiro de António José da Costa nas Belas-Artes[76], mas faleceu muito novo, vítima de uma tísica galopante.

Acabaria por ser recordado como uma grande promessa da pintura portuense que o destino atraiçoara. Envolvia assim, a reprodução deste seu quadro, um sabor de homenagem e recordação nostálgica que o texto a ele respeitante, escrito por Manuel Maria Rodrigues, acentuava: *Vizella era um artista de grande futuro.* (…) *Nem antes, nem depois d'elle se tem pintado melhor entre nós n'aquelle genero*[77].

A composição, o tema e até o colorido da obra faziam lembrar Augusto Roquemont, pintor que António José da Costa admirava[78]. Para a reproduzir, António José utilizou um traço seguro e vigoroso que se entrecruzava constantemente a fim de sugerir volumes, distâncias e texturas. A velocidade da execução imprimia um forte dinamismo e espontaneidade ao desenho.

O Centro Artístico Portuense continuou a promover o ensino e no seu atelier de modelo vivo, instalado na Rua do Moinho de Vento, dispondo de trinta lugares para alunos, Soares dos Reis, Sousa Pinto e Marques Guimarães, entre outros, leccionaram com entusiasmo. A agremiação extinguiu-se em 1893, após *laboriosa e útil vida*[79].

---

75 ANACLETO, 1993: 159.
76 ANÓNIMO, 1854: 925.
77 RODRIGUES, 1884: 103.
78 VITORINO, 1929: 40-44.
79 MACHADO, 1947: 18, 29-33, 40,100.

**Figura n.º 2**
Cópia de obra de António Alves Teixeira, o "Vizela"
*Lápis sobre papel. 157 x 230 mm. Não assinado. Não datado. Colecção particular.*

## 2.2. Paisagem

Nos anos setenta e oitenta, António José da Costa assistiu à introdução do Naturalismo no Porto[80]. A cidade encantou-se com *essa grande escola de paisagem, que teve em França como primeiros cultores Courbet, T. Rousseau, Millet, Corot*[81].

Nos quadros de Silva Porto, apreciou a *arte suprema de traduzir os differentes estados da natureza*[82] e em Marques de Oliveira o *sentimento* delicado e a *justeza de côr* primorosa[83].

Ao contrário de certos românticos empedernidos, como Francisco José Resende (que chamaria aos novos pintores *furiosos trolhas* que aviltam *a arte*[84]), António José não se lhes oporá, procurando antes seguir o seu exemplo nas *modernas interpretações da natureza*[85]. Tal como na década de sessenta convivera com os protagonistas do Romantismo (Resende, irmãos Correia, Caetano Moreira da Costa Lima[86]), juntava-se agora a Marques de Oliveira, Tomás Soler e Soares dos Reis[87].

As "Exposições d'Arte" constituíram momento decisivo para a afirmação do Naturalismo no Porto. Realizaram-se entre 1887 e 1895, no Ateneu Comercial do Porto, sendo, em geral, muito concorridas e aclamadas pela imprensa.

António José da Costa integrou o grupo organizador destes certames e expôs em quase todos.

Nas mostras de 87 e 88, limitou-se a apresentar paisagens.

Na primeira, pendurou três quadros: *Debaixo da ramada (impressão)*, *Um caminho, Custóias (impressão)* e *Paisagem, Ramalde*[88]. A imprensa fez logo questão em demarcar as suas pinturas das restantes: *entre a brilhante phalange dos novos* aparecia aquele

80 LOPES, 1949: 3.
81 ANÓNIMO, 1887b: 2.
82 ANÓNIMO, 1887b: 2.
83 ANÓNIMO, 1887a: 2
84 RESENDE, 1881.
85 LOPES, 1949: 3.
86 BRANDÃO, 1929a: 1.
87 FRANÇA, 1990: 113.
88 Catálogo, 1887: 5.

sobrevivente *da nossa antiga pleiade de artistas*[89]; *Antonio José da Costa, um dos velhos crentes (...) pintou tres quadrosinhos e veio depol-os como offerenda respeitosa nas aras erguidas pelo enthusiasmo dos novos*[90].

Deixara *os seus retratos e as lições dos seus alumnos* para ir ao campo *surprehender a natureza*[91].

**Figura n.º 3** – Paisagem.
*Óleo sobre madeira. 140 x 263 mm. Assinado. Datado 1891. Colecção particular*

A sua tela *Debaixo da ramada* foi considerada como uma das principais da exposição[92].

A crítica não deixava de referir que a execução dos seus quadros obedecia ainda *aos antigos processos*[93], afastando-se do *empaste usado por muitos dos nossos artistas modernos*[94].

Na "Exposição d'Arte" do ano seguinte, António José continuou a exibir paisagens. Sobre os quadros, *Casa da eira, Negrellos* e *A renda da eira, Negrellos*, escreveu-se: *tornam-se dignos de apreço pela viveza do colorido e pela sinceridade de execução*[95].

O pintor costumava passar as suas férias em Negrelos (Santo Tirso), localidade de onde o seu pai era natural. Ali executou muitas paisagens, mas ignoramos se este registo é proveniente dessa zona. Trata-se da vista poética de um campo, ornado de vegetação agreste e dispersa, onde o céu, tingido de púrpura transparente pelo crepúsculo, domina a parte superior da composição.

A pincelada é fina e delicada, sem contudo perder espontaneidade e desenvoltura. Uma imensa tranquilidade invade este fim de tarde campestre.

---

89 AMADOR, 1887: 1.
90 RODRIGUES, 1887a: 86.
91 RODRIGUES, 1887a: 86.
92 ANÓNIMO, 1887c: 2.
93 RODRIGUES, 1887a: 86.
94 RODRIGUES, 1888: 123.
95 RODRIGUES, 1888: 123.

## 2.3. Paisagens

Nestas paisagens, rio, margens e céu são apenas névoa e bruma. Manchas diluídas em tons iguais e variações infinitas.

Não são vistas do Minho ou Trás-os-Montes, ou outro sítio qualquer, mas panoramas amplos sobre o silêncio.

Em primeiro plano, recortam-se as silhuetas de um barquito e de uma árvore, de pincelada fina, expedita, elegante e segura. Graças à proximidade, ganham uma existência palpável, condenando-se por isso a uma solidão triste. Devido a essa circunstância, atravessa estas imagens um sentimento de vaga melancolia.

Os balanços que se fizeram da obra de António José da Costa após a sua morte, desvalorizaram muito a sua produção paisagística, relativamente à pintura de flores[96].

É certo que a partir de 1889, António José da Costa se assume inteiramente como pintor "florista", mas também é verdade que nunca deixou de juntar duas ou três paisagens ao largo contingente de camélias, rosas, crisântemos, peónias, etc., que enviava para as mostras de pintura em que participava.

**Figura n.º 4**
Paisagem
*Óleo sobre cartão. 245 x 143 mm.*
*Não assinado.*
*Não datado.*
*Colecção particular.*

Muitas dessas paisagens suscitaram bastante interesse. Sobre a *Engeitada da Várzea*, escreveu Valle e Sousa, em 1902: *é um pedaço de fresca paisagem, immensamente pittoresco. Anima-o uma figura de rapariga, de linhas justas, lavando n'um claro riacho. A figura tem vida, tem destaque, pousando bem n'um fundo de tenra verdura, sabiamente achado para lhe dar relevo*[97].

---

96 FIGUEIREDO, 1930: 75.
97 SOUSA, 1902: 340.

Um *Caminho da Sobreira* que António José enviou à Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes, de 1915, foi considerado pela "Capital", *muito finamente estudado* e *delicioso de perspectiva*[98].

A revista "Portugal Artístico" chegou a qualificar o pintor como *soberbo paisagista* [99] e o "Comércio do Porto" afirmou que as suas paisagens eram *sinceras*, *cheias de naturalidade* e de *pittoresco*[100].

Temos de reconhecer que algumas paisagens de António José não são a absoluta maravilha; mas existe um núcleo deste género que não deve ser menosprezado. A frescura na execução, a harmonia no colorido e a subtileza na perspectiva atmosférica conferem a essas imagens um encanto peculiar.

Além disso, exprimem, por vezes, estados de alma que as aproximam duma esfera romântica.

**Figura n.º 5** – Paisagem
*Óleo sobre madeira. 270 x 120 mm.*
*Não assinado.*
*Não datado.*
*Colecção particular.*

Muitas das paisagens de António José da Costa eram pintadas em tampas de caixas de charutos. O artista não tinha assim que gastar dinheiro com suportes e a pequena dimensão que estes apresentavam, acabava por se revelar vantajosa. É o que se depreende do seguinte texto, publicado no jornal "A Actualidade", onde se procede ao balanço da "Exposição d'Arte", de 1891:

98 PASSOS, 1915a: 2.
99 LEMOS, 1905a: 609.
100 ANÓNIMO, 1908d: 2.

*Alguns quadros se venderam este anno. Mas que poucos, em relação á quantidade de telas delicadas e que tão bem ficariam em salas e pequenas galerias! Mas que minguado numero, em relação á concorrancia* [sic] *de admiradores, e ao interesse que, a julgar por esse facto, estas exposições lhes vão despertando! Quadrozinhos pequenos, de preços accessiveis, ainda se vendem. Mas vá um artista estudar um assumpto, desenvolvel o n'uma tela grande, pôr ahi todo o seu cuidado, interessar n'elle todo o seu talento, desenvolver todo o seu engenho de factura! Será tempo perdido; trabalho glorioso talvez, mas seguramente improductivo. Quanto mais valioso fôr, menos compradores terá. O particular admira e… passa. Protecção official ás bellas-artes, traduzida na acquisição de um ou mais dos melhores quadros de uma exposição, isso é coisa que só pode caber na mente de visionarios como nós*[101].

## 2.4. Paisagem

Em Portugal, o Naturalismo impôs-se sobretudo através da pintura de paisagem, praticada ao ar livre, valorizando a mancha sobre o contorno, a marcação da cor sobre o delinear dos volumes, a mobilidade lumínica sobre os sistemas cenográficos de iluminação[102].

António José da Costa assimilou estes princípios, mas à liberdade das cores soltas, diversamente iluminadas, preferiu a mancha leve, opaca, de infinitas variações tonais e uma luminosidade branda que envolvia as imagens em atmosferas tranquilas. Estes processos verificam-se em certas paisagens de Marques de Oliveira. O discípulo convertia-se assim, em fonte de inspiração para o antigo mestre.

Neste quadro, António José registou um caminho campestre (tema que tratou inúmeras vezes), limitando a paleta aos ocres, castanhos, cinzas e verdes.

**Figura n.º 6**
Paisagem
*Óleo sobre madeira. 455 x 215 mm.*
*Assinado.*
*Não datado.*
*Colecção particular.*

[101] ANÓNIMO, 1891: 1.
[102] SILVA, s/d: 66.

O caminho ocupa a parte inferior da composição, ladeado à esquerda por um muro e à direita por uma breve elevação, contendo vegetação rasteira.

O céu ocupa todo o espaço superior, servindo de fundo a uma árvore, de folhagem leve e contornos esbatidos.

Este lugar desolador produz uma sensação de imobilidade e abandono que a névoa e a árvore solitária acabam por acentuar.

## 2.5. Vaso com camélias

A pintura de António José da Costa compreende duas expressões distintas: a romântica e a naturalista. Aderiu à última no final dos anos oitenta e permaneceu-lhe fiel até acabar a sua carreira.

A mudança do estilo coincidiu com a eleição das flores como tema central da sua obra.

**Figura n.º 7**
Vaso com camélias
*Óleo sobre madeira. 525 x 370 mm.*
*Não assinado.*
*Datado 1889.*
*Museu Nacional de Soares dos Reis.*

Este *Vaso com camélias*, que Tadeu Furtado comprou para o Museu da Academia[103], como a imprensa da época realçou[104], ilustra o início dessa mudança.

Hoje o quadro encontra-se no Museu Nacional de Soares dos Reis e sobre ele Mónica Baldaque escreveu: *António José da Costa foi particularmente feliz neste trabalho (…) A boa organização do enquadramento na tela, retirando para o lado esquerdo o motivo*

[103] FBAUP – Acta de 5 de Abril de 1889, (conferência ordinária, presidida pelo Conde de Samodães), livro 106, fol. 110 v.

[104] ANÓNIMO, 1889: 2.

*central, e cortando o vaso, justamente para nos aproximar das três camélias, é talvez o segredo desta pintura*[105].

A pincelada delicada e fina e a harmonia cromática de brancos e verdes secos, além das texturas de algodão das pétalas, obtidas por um ousado empaste de tinta, conferem um ambiente leve à imagem, onde as formas se combinam na medida justa.

### 2.6. Camélias

O Porto da mocidade de António José da Costa apresentava quintais inundados de flores, em especial camélias, apesar da floricultura ser considerada, nesse tempo, um *capricho de imaginações romanescas*.

Destinavam-nas quase exclusivamente ao culto religioso e se algum janota ousasse colocar uma ao peito, arriscava-se a ouvir dos burgueses: *Flôr ao peito/Asno perfeito*[106].

Não admira, por isso, que quando em 1877 se realizou uma exposição de pintura, num salão Hortícolo-Agrícola, os únicos artistas profissionais que por lá apareceram a exibir as suas obras no género, fossem oriundos de Lisboa[107].

Apenas a reputada miniaturista Francisca de Almeida Furtado ia executando com regularidade, a aguarela, imagens de flores no Porto[108].

Nos finais do século, o interesse pela floricultura cresceu, multiplicando-se a construção de jardins públicos, a realização de exposições e concursos, distribuindo-se os hortos por vários pontos da cidade[109].

Um viajante estrangeiro declarava que o Porto era a "pátria das camélias"[110] e Francisca de Almeida Furtado expunha, em 1881, no primeiro salão do Centro Artístico Portuense, uma aguarela contendo camélias vermelhas e outra, uma camélia branca[111].

Na primeira Exposição de Arte, de 1887, Marques Guimarães apresentou vários quadros com camélias e Francisca de Almeida Furtado uma aguarela intitulada *Cesta com camélias*[112]. *Encanta olhar para flores assim pintadas*, exclamou um crítico diante das obras de Guimarães[113].

É possível que o bom acolhimento que esta flor ia conquistando nas esferas da arte, tivesse contribuído para que António José da Costa a adoptasse nos seus quadros.

---

[105] BALDAQUE, 1996: 62.
[106] PIMENTEL, 1893: 9, 10.
[107] JUNIOR, 1877: 173, 174.
Os artistas a que nos referimos são José Ferreira Chaves (1838-1899) e Prospero Pierre Lasserre (1832-1900). Ambos se distinguiram como pintores de flores.
[108] LEITE, 1931: 19.
[109] ANDRESEN et al, 2001: 55.
[110] SAINT-VICTOR, s/d [1891]: 26.
[111] CATÁLOGO, 1881: 21.
[112] CATÁLOGO, 1887: 7,8, 13
[113] RODRIGUES, 1887b: 91.

**Figura n.º 8 –** Camélias
*Óleo sobre madeira. 275 x 400 mm.*
*Assinado.*
*Datado 1893.*
*Ateneu Comercial do Porto.*
*N.º Inv. P120.*

Nesta imagem, cinco camélias brancas e duas tingidas de rosa, emergem de um fundo escuro. Dispõem-se segundo um eixo horizontal, ligeiramente ondulado, do qual se afastam duas delas, a fim de acentuar o ritmo tranquilo que anima a imagem.

As camélias flutuam num espaço escuro, onde as folhas são apenas sugeridas em sombra. Uma iluminação forte e concentrada realça a textura de veludo das pétalas, cujas formas são enunciadas com grande suavidade e belo empastamento de tinta.

A simplicidade da composição e o colorido sóbrio conferem ao quadro uma elegância discreta.

## 2.7. Camélias

Segundo uma versão lendária, António José da Costa começou a pintar flores quando um dia – estando ele nas suas lições de pintura – se lembrou de exemplificar a uma jovem discípula o processo que deveria seguir para representar um grupo dessas "musas dos jardins".

Pegou nos pincéis e na paleta e ao fim de alguns instantes, o motivo que copiava inundou-o de um fascínio torrencial. Nesse momento, condenou-se a si mesmo a pintar flores para o resto da vida[114].

Às vezes, no seu jardim, colhia uma ou duas. Observava-as cuidadosamente e exclamava, virando-se para quem estivesse consigo: *repare na transparência luminosa desta pétala*[115].

Talvez para conservar intacta essa admirável luminosidade, era na penumbra dos interiores que mergulhava as suas camélias e as limpava do caos natural, submetendo-as a arranjos milimétricos.

[114] LOPES, 1949: 3.
[115] FIGUEIREDO, 1962: 10.

**Figura n.º 9** – Camélias
*Óleo sobre madeira. 400 x 480 mm.*
*Assinado.*
*Datado 1904.*
*Colecção particular.*

Gozando local arejado, estas camélias afirmam-se sem atropelos. Uma luz branda destaca o branco e o rosa das suas pétalas.

Não é o valor linear, a pureza do contorno que se impõe, mas uma mancha suave e rica de empastes que destaca texturas, esbate contornos e modela volumes.

Este quadro integrou a Exposição Póstuma da obra de António José da Costa, realizada no Salão Silva Porto, em Março de 1930[116]. Na altura, alguém escreveu que ali estavam patentes *verdadeiros milagres de pintura*[117]. Não seria de espantar que entre esses "milagres", se contasse a presente imagem.

## 2.8. Azáleas

Se, como afirmou Júlio Brandão, *pintar flores é fixar o sorriso mais belo e mais doce da natureza*[118], então António José da Costa ilustrou claramente esta asserção, neste seu quadro de azáleas.

**Figura n.º 10** – Azáleas
*Óleo sobre madeira. 420 x 740 mm.*
*Assinado.*
*Datado 1906.*
*Colecção particular.*

116 Inscrição no verso do quadro.
117 ANÓNIMO, 1930a: 3.
118 BRANDÃO, 1929a: 1.

O caule ocupa exactamente o centro inferior do quadro, mas a composição não é simétrica; apresenta, todavia, um equilíbrio perfeito.

As flores preenchem todo o campo visual. Tratadas com uma pincelada vibrante, que as agita, envolvem-se numa espécie de bailado, onde pétalas finas derramam ritmos leves e tranquilos sobre a composição.

**Figura n.º 11** – Azáleas
Pormenor

O fundo cinza destaca a alvura das azáleas, sarapintadas de tons rosa e a luz recorta o contorno das pétalas e destaca a sua textura leve de algodão.

A pincelada é livre, definindo as formas através de manchas largas de tinta, plenas de frescura. Sombras claras aliam-se a um desenho elegante.

### 2.9. Camélias

A obra de António José da Costa apresenta uma acentuada irregularidade. A sua fase romântica, muito influenciada por Augusto Roquemont e Francisco José Resende não nos cativa. Quanto ao período naturalista está cheio de altos e baixos. O que surpreende é que os altos são mesmo muito altos: instantes mágicos, onde uma sensibilidade rara se exprime plasticamente com delicadeza e harmonia. Quadros únicos que lhe conferem lugar destacado na História da nossa pintura.

A irregularidade de António José da Costa começou a ser notada nas exposições do Grémio Artístico, certame em que o artista participou diversas vezes.

Mas foi na Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes de 1915 que recebeu as piores críticas. "A Capital" afirmou que as suas camélias eram de *celuloide* e apresentavam formas lambidas[119].

Uma vez, um retrato que António José pintou de uma "brasileira", foi recusado pelo casal encomendador. Alegavam que um braço estava mais curto que o outro. O

[119] PASSOS, 1915b: 2.

artista ainda tentou justificar-se, mas o marido da retratada não esteve pelos ajustes: mandou a criada trazer uma fita métrica e aniquilou ali mesmo todos os argumentos do pobre pintor[120].

**Figura n.º 12** – Camélias
*Óleo sobre tela. 495 x 325 mm.*
*Assinado.*
*Datado 1905.*
*Colecção particular.*

Este arranjo de camélias não é certamente a obra-prima de António José da Costa. A pincelada apresenta-se algo retraída e o desenho pouco claro. Mas a subtil harmonia do colorido, a luz branda e a composição muito bem estruturada, compensam as falhas mencionadas.

## 2.10. Camélias

Ao centro deste quadro, António José da Costa colocou uma camélia vermelha, de pétalas elegantes, gozando de luz doce. Depois envolveu-a com outras camélias brancas, que a aconchegavam quase com ternura, num arranjo que dividia o espaço do quadro em duas partes distintas: a da direita, banhada de luz e a da esquerda, submersa numa penumbra fresca.

As camélias tocadas pela escuridão, apresentam contornos esbatidos e sombras carregadas. As restantes, ostentam um contorno delicado, texturas macias e claro-escuro muito suave.

No que respeita ao colorido, o vermelho da flor central conjuga-se sem estridência com os brancos das restantes camélias, sobressaindo do fundo escuro e do pano castanho da mesa.

---

[120] Arquivo Doutora Margarida Reis – SARABANDO, s/d, documento avulso.

**Figura n.º 13** – Camélias
*Óleo sobre madeira. 340 x 590 mm.*
*Assinado. Datado 1910.*
*Casa-Museu Teixeira Lopes.*
*N.º Inv. CMTL 922.*

Habita estas flores uma solenidade frágil, além de um sentido de ordem efémero.

Artur Loureiro, afirmou um dia acerca do seu antigo mestre, António José da Costa: *sabia ensinar porque sabia desenhar*[121]. O desenho impecável deste quadro ilustra perfeitamente a máxima do discípulo.

## 2.11. Camélias

Sobre uma mesa, com toalha castanha e alguma folhagem viçosa, dispôs o artista este pequeno arranjo de camélias, dominado ao centro por uma camélia vermelha, que outras, brancas e rosadas vão ladeando na parte inferior.

**Figura n.º 14** – Camélias
*Óleo sobre madeira.*
*Assinado. Datado 1912.*
*Casa Museu Marta Ortigão Sampaio.*
*N.º Inv. 78.31.28.*

Mais afastadas, à esquerda, duas camélias brancas diluem-se na penumbra, num esquema algo repetido da imagem anterior.

A harmonia do colorido resulta do contraste entre o fundo castanho escuro e as tonalidades claras das flores, operando a transição entre essas duas áreas, o vermelho intenso da camélia central e os verdes das ramagens.

---

[121] FIGUEIREDO, 1962: 11.

A pincelada é delicada, sugerindo, nas pétalas, texturas finas e transparentes, como papel vegetal. A luz branda e a horizontalidade da composição, derramam sobre a atmosfera silenciosa, uma paz tranquila.

A estudada colocação de todos os elementos no espaço, confere à obra um equilíbrio agradável.

## 2.12. Rosas

Casimiro Barbosa, em 1870, escreveu: *a rosa, a flôr sem rival, a rainha das flôres, reunindo em si a elegancia dos botões, a perfeição das fórmas, a suavidade do aroma, a delicadeza do incarnado ou da brancura virginal das petalas, é a flôr de todos os seculos, de todas as edades e celebrada por todos os poetas como typo de graça e de belleza*[122].

No Porto eram muitos os que consideravam a rosa como a flor que reunia *tudo quanto a esthetica*[123] podia exigir.

António José da Costa também dedicou a esta flor uma veneração muito especial, tomando-a como modelo para variadíssimos quadros.

Consciente de que a pintura de flores era avaliada pela *exactidão no desenho*[124], efectuava muitos estudos de rosas, a fim de compreender os mais pequenos detalhes das suas formas.

**Figura n.º 15** – Rosas
*Óleo sobre madeira. 385 x 290 mm.*
*Assinado. Datado 1914.*
*Casa Museu Teixeira Lopes.*
*N.º Inv. CMTL 936.*

122 BARBOZA, 1870: 18.
123 ANÓNIMO, 1897: 167.
124 JUNIOR, 1877: 173, 174.

Neste quadro estão representadas três rosas, ocupando a parte superior e central da imagem. O desenho das suas pétalas é minucioso. O artista define com leveza as superfícies, as texturas macias e as suaves transições de claro-escuro.

Para o fundo reservou o esboço das ramagens, surgindo várias folhas com aspecto inacabado; contrastam agradavelmente com o esmerado detalhe na execução das flores.

O colorido é dominado pela oposição entre o rosa claro das pétalas e as tonalidades cinza-azuladas do fundo e os verdes secos dos ramos e folhas.

A simplicidade da composição e a delicadeza do desenho, perfumam a atmosfera desta obra de espontaneidade e graça.

## 2.13. Rododendros

**Figura n.º 16** – Rododendros
*Óleo sobre madeira. 320 x 280 mm.*
*Assinado. Datado 1925.*
*Casa-Museu Teixeira Lopes.*
*Inv. N.º 1417.*

Estes cinco rododendros com pétalas opulentas, finas e macias, juntam-se na metade superior do quadro, deixando que as suas longas folhas escorreguem e se dissolvam no fundo abstracto e vaporoso.

O contorno elegante e a sugestão leve do modelado das flores não retiram ao quadro um sabor de estudo, já que tudo o resto é apontamento, mancha inacabada. Os rododendros ostentam desenho delicado, extrema suavidade nas transições entre zonas de luz e sombra e graciosidade de formas.

Livres de qualquer peso, eles habitam um espaço aéreo, desafogado que os destaca sem se anular. Na verdade, os cinzas e ocres que compõem o fundo, interpenetram-se com agilidade, revestem as folhas de esbatidos inesperados e criam ritmos tranquilos, através de uma pincelada fluida e espontânea.

O colorido da imagem é construído de ocres, cinzas, verdes e brancos que se combinam numa sobriedade quase austera.

Emana da obra um forte sentido de elegância e leveza.

## 2.14. Lilases e Rosas

António José da Costa apresentou pela última vez ao público os seus trabalhos, na Exposição da Sociedade de Belas-Artes do Porto, em 1923. A crítica notou ainda a *frescura das suas "Camelias"*[125].

Cláudio Correia de Oliveira Guimarães escreveu que *era a medida que envelhecia, que António José da Costa melhor pintava*, acrescentando que a mão do *glorioso pintor não conheceu a decrepitude*[126].

O quadro "Lilases e Rosas", ilustra a última fase da obra do pintor e dá, sem dúvida, razão a Guimarães.

**Figura n.º 17** – Lilases e Rosas
*Óleo sobre madeira. 510 x 806 mm.*
*Assinado. Datado 1920.*
*Museu Nacional de Soares dos Reis.*
*N.º Inv. 62 CMP/MNSR.*

Apresenta, ao centro, um recipiente, cheio de lilases que se atiram em direcções variadas sobre o espaço circundante, organizando-se de forma algo simétrica. À esquerda, vislumbram-se algumas rosas.

O desenho leve e fluído nos contornos, a luz clara, as texturas macias das pétalas, a pincelada graciosa e subtil, o claro-escuro suave, criam uma atmosfera fresca, plena de ritmo e vivacidade.

Perto do final da vida, António José, surpreendia ainda pelo vigor que imprimia às suas composições.

## 2.15. Cena de costumes populares

Além de pintor e professor de desenho e pintura, António José da Costa foi ainda coleccionador de arte, embora sem grandes pretensões.

---

[125] M.S., 1923: 1.
[126] GUIMARÃES, 1951:

Na esfera da pintura, coleccionou obras apenas de um autor: Augusto Roquemont, o suíço que maravilhou a geração romântica do Porto, com as suas cenas de costumes populares.

Adquiriu as primeiras três pinturas no leilão do espólio de Manuel José Carneiro[127], lente de Arquitectura das Belas-Artes. Representavam uma paisagem, um estudo de nu, visto de costas e o retrato de uma senhora.

Anos mais tarde, António José da Costa comprou a António Torcato Ribeiro Guimarães Júnior, duas Varinas. Algum tempo depois, o seu amigo Sousa Fernandes, distinto fotógrafo, ofereceu-lhe mais uma obra de Roquemont: um retrato de homem, esboçado em tamanho natural. Com ele ficava completa a pequena colecção[128].

Em 1881, apresentando-se como "coleccionador", António José da Costa expõe na mostra do Centro Artístico Portuense, efectuada no Palácio de Cristal, as três obras mais importantes do conjunto que reunira: as duas varinas e a paisagem[129].

A pequena colecção do mestre romântico acabaria por se desfazer em 1890, quando António José da Costa a vendeu, por inteiro, ao Museu Municipal do Porto[130].

Por essa altura, ofereceu igualmente ao referido Museu uma caixa de tintas de aguarela de Roquemont[131]. Ignoramos onde a adquiriu.

Quando ainda era aluno das Belas-Artes, António José da Costa concebeu uma cena de costumes populares, onde diversas figuras se reuniam numa praceta, ou num mercado, ostentando os seus trajes tradicionais.

**Figura n.º 18**
Cena de costumes populares
*Óleo sobre tela. 350 x 385 mm.*
*Assinado. Datado 1860.*
*Colecção particular.*

---

[127] António José Carneiro fora amigo íntimo de Augusto Roquemont, tendo o suíço legado a Carneiro *a pasta dos seus melhores estudos pintados e desenhados* (REZENDE, 1865: 1).

[128] VITORINO, 1929: 40-43.

[129] Catalogo, 1881: 15

[130] VITORINO, 1929: 40

[131] VITORINO, 1929: 49-50.

Apresentava colorido quente, preocupação etnográfica e ambiente popular, aspectos comuns aos quadros de Roquemont e também aos de Francisco José Resende, o seu mais dedicado discípulo[132] e professor de António José da Costa na Academia[133].

Augusto Roquemont foi sempre lembrado no Porto com veneração, por individualidades ligadas ao meio artístico. Em 1929, ano do falecimento de António José da Costa, Júlio Brandão escrevia:

*Com efeito, não há receitas, maneirismos nem truques na pintura de Roquemont. Artista vigoroso e pessoal distingue-se logo por um certo sortilégio da côr, pelo estilo pelo desenho magistral, pela sobriedade, pela naturalidade das atitudes.* (...) *Nos quadros de género, os costumes portugueses são tocados com uma graça, uma realidade, um encanto deliciosos*[134].

## Conclusão

Após ter conquistado alguma notoriedade na sua juventude, António José da Costa ressurgiu para a vida artística portuense já próximo dos cinquenta anos. Embalado pelos novos ventos do Naturalismo e escolhendo as flores como temática principal dos seus quadros, conheceu um sucesso crescente entre os finais do século XIX e inícios do século XX.

Muito elogiado pela frescura das suas camélias[135], o artista foi igualmente louvado pela bondade e modéstia do seu carácter e pelo inexcedível respeito que *tributava á arte que professava*[136].

Professor de Henrique Pousão[137], Artur Loureiro[138] e Marques de Oliveira[139], entre outros, teve na sobrinha, Margarida Costa a mais fiel continuadora do seu estilo[140].

Alguém resumiu a sua vida nestas palavras: *sem ambições que cégam, sem habilidades que aviltam, ganhou o seu pão e o pão dos seus, morreu pobre e morreu tranquilo*[141].

A pintura de António José da Costa caracteriza-se pela composição simples, mas organizada, desenho elegante, pincelada delicada, colorido sóbrio, mancha leve e textura suave.

---

132 VITORINO, 1922: 39.

133 António José da Costa apresentou-se na terceira exposição da Sociedade Promotora das Belas-Artes em Portugal, como discípulo de Francisco José Resende (CATÁLOGO, 1864: 9).

134 BRANDÃO, 1929b: 66-67.

135 M.S., 1923: 1.

136 BRANDÃO, 1929a: 1.

137 RODRIGUES, 1998: 15.

138 VITORINO, s/d: 182.

139 SANTOS, 1987: 44.

140 LEMOS, 1906: 166-167.

141 BURITY, 1930: 5.

## Fontes e Bibliografia

### Fontes

ALMANACH Historico; Commercial, Administrativo e Industrial da Cidade do Porto para 1884, publicado por José Antonio Castanheira, 2.º Anno, Porto, Clavel & C.ª – Editores, 1883, p. 435.

ALMANACH Historico, Commercial, Administrativo e Industrial da Cidade do Porto para 1885, publicado por José Antonio Castanheira, 3.º Anno, Porto, Empreza Editora, 1884, pp. 386, 387.

ALMANACH Historico, Commercial, Administrativo e Industrial da Cidade do Porto para 1886, publicado por José Antonio Castanheira, 4.º Anno, Porto, Empreza Editora, 1885, pp. 400 e 401.

ANÚNCIO, in *O Commercio do Porto*, n.º 233, Porto, 1 de Outubro de 1875, p. 3, 6.ª coluna.

CATALOGO *das Obras Appresentadas na 6.ª Exposição Triennal da Academia Portuense das Bellas Artes, no anno de 1857*, p. 4.

CATALOGO *das obras apresentadas na 8.ª Exposição Triennal da Academia Portuense das Bellas Artes, no anno de 1863*. Coordenado Pelo Substituto d'Architectura Civil da Mesma Academia. Porto, Na Typographia de C. Gandra, 1863, p. 11.

CATALOGO *da Primeira Exposição-Bazar de Bellas Artes promovida pelo Centro Artistico Portuense no Palacio de Crystal do Porto*, Porto, Empreza Ferreira de Brito, 1881, pp. 15 e 21.

CATALOGO *Illustrado da Exposição d'Arte*, 1887, Porto, Typographia Elzeviriana, pp. 5, 7,8, 13

CATALOGO *Illustrado da Exposição d'Arte*, Porto, Typographia Occidental, 1890, pp. 6-8.

FURTADO, Tadeu Maria d'Almeida – Acta da conferência ordinária de 5 de Abril de 1889, presidida pelo Conde de Samodães, in Livro 106, fólio 110, verso, Arquivo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

GREGOIRE, Manoel Francisco – Cópia de assento de registo de baptismo, Porto, 27 de Setembro de 1853. Porto: Arquivo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, Processo individual do aluno, Caixa 15.

JUNIOR, Antonio Jozé da Costa – Requerimento, Porto, 28 de Setembro de 1853, Arquivo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, Processo individual do aluno, Caixa 15.

SARABANDO, João – *O "Bruxo" Portuense das Camélias, António José da Costa – Pintor de grande talento e homem de infinita bondade*. Documento avulso, Arquivo Doutora Margarida Reis.

SILVA, J. Alves da, [c. 1951] – António José da Costa, o admirável pintor portuense cuja memória é digna de uma consagração pública. Documento avulso, Arquivo Doutora Margarida Reis.

*SOCIEDADE Promotora das Bellas-Artes em Portugal, Terceira Exposição,* 1864. Lisboa: Typographia Universal, p. 9. [Catálogo]

### Bibliografia

A. G., 1915 – "Belas Artes, A Abertura da Exposição realisou-se hontem, sendo adquiridos alguns quadros para o Museu de Arte Contemporânea". *O Seculo*, n.º 12021. Lisboa.

AMADOR, João, 1887 – "Exposição D'Arte no Atheneu Commercial do Porto", in *O Dez de Março*, n.º 2223. Porto.

ANACLETO, Regina, 1993 – "Neoclassicismo e romantismo". *História da Arte em Portugal*, volume 10. Lisboa: Publicações Alfa.

ANDRESEN, Teresa, MARQUES, Teresa Portela, 2001 – “Jardins Históricos do Porto”, in *Colecção Portucale*. Lisboa: Edições Inapa.

ANÓNIMO, 1854 – “Academia das Bellas Artes”, in *Periodico dos Pobres no Porto*, n.º 211. Porto.

ANÓNIMO, 1887a – “A Exposição de quadros dos artistas do Norte”, in *O Primeiro de Janeiro*, n.º 65. Porto.

ANÓNIMO, 1887b – “Exposição de quadros dos artistas do Norte”, in *O Primeiro de Janeiro*, n.º 66. Porto.

ANÓNIMO, 1887c – “A “Exposição D’Arte” no Atheneu Commercial do Porto”, in *A Actualidade*, n.º 69. Porto.

ANÓNIMO, 1889 – “Exposição d’arte no Atheneu”, in *Jornal da Manhã*, n.º 106. Porto.

ANÓNIMO, 1891 – “Exposição d’Arte”, in *A Actualidade*, n.º 110. Porto.

ANÓNIMO, 1897 – “As Rosas em Portugal”, in *Jornal Horticolo-Agricola*. Porto: Typographia de Antonio José da Silva Teixeira.

ANÓNIMO, 1908a – “Sociedade de Bellas-Artes”, in *O Primeiro de Janeiro*, n.º 105. Porto.

ANÓNIMO, 1908b – “Sociedade de Bellas-Artes”, in *O Primeiro de Janeiro*, n.º 106. Porto.

ANÓNIMO, 1908c – “Sarau-concerto”, in *O Commercio do Porto*, n.º 105. Porto.

ANÓNIMO, 1908d – “Exposição de Arte no Atheneu”, in *O Commercio do Porto*, n.º 37. Porto.

ANÓNIMO, 1911 – “Antonio José da Costa”. *Arte*, n.º 76. Porto.

ANÓNIMO, 1912 – “Lilazes e Rosas”. *Arte*, n.º 95. Porto.

ANÓNIMO, 1929 – “Necrologia, Falecimentos, Pintor Antonio José da Costa”, in *O Primeiro de Janeiro*, n.º 189. Porto.

ANÓNIMO, 1930a – “Arte, Homenagem postuma a Antonio José da Costa”, in *O Comercio do Porto*, n.º 57. Porto.

ANÓNIMO, 1930b – “Homenagem póstuma a um pintor ilustre”, in *O Primeiro de Janeiro*, n.º 57. Porto.

BALDAQUE, Mónica, 1996 – “Vaso com camélias”. *Museu Nacional de Soares dos Reis, Pintura Portuguesa, 1850-1950*. Porto: Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1.ª edição.

BARBOZA, J. Casimiro, 1870 – “Roseiras”, in *Jornal de Horticultura Pratica*, volume I. Porto: Typographia Lusitana.

BRANDÃO, Domingos de Pinho, s/d – *Alguns Retábulos e Painéis de Igrejas e Capelas do Porto, Documentos e Memórias para a História do Porto*, XXXII. Porto: Câmara Municipal do Porto, Gabinete de História da Cidade.

BRANDÃO, Júlio, 1929a – “O pintor Antonio José da Costa”, in O Primeiro de Janeiro, n.º 212. Porto.

BRANDÃO, Júlio, 1929b – *O Pintor Roquemont, Subsídios para o estudo do artista – vida, época e obras*. Lisboa: Livraria Morais.

BURITY, Braz, 1920 – *Catalogo da Exposição de Pintura de Arthur Loureiro na Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa*.

BURITY, Braz, 1930 – "Oração ao Santo Costa das Flores, Ao abrir a Exposição postuma da sua obra no Salão Silva Porto, 9 de Março de 1930" (texto dactilografado, Arquivo Doutora Margarida Reis).

CARDOSO, António, 1994 – "A Arquitectura do Ferro no Porto Oitocentista", in *Porto 1865, Uma Exposição*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis.

CHAGAS, Pinheiro, 1892 – "A Exposição de Bellas Artes do Gremio Artístico". *Occidente*, n.º 481. Lisboa.

FERNANDES, J. Moreira, 1958 – *«ARS LONGA, VITA BREVIS», A Arte é eterna, a vida é breve* (Fernanda Costa Neves e Clotilde Costa Carvalho apresentam pintura a óleo e miniaturas). Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.), 2008 – *Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal*. Porto: CEPESE.

FIGUEIREDO, José de, 1930 – "António Jose da Costa", in *Ilustração Moderna*, n.º 42. Porto.

FIGUEIREDO, Manuel de, 1962 – "Um pintor de flores, António José da Costa". *Revista de Artes e Letras*, n.º 18. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

FRANÇA, José-Augusto, 1990 – *A Arte em Portugal no Século XIX*, volume II, Terceira Parte (1880-1910) e Quarta Parte (depois de 1910), 3.ª Edição. Lisboa: Bertrand Editora.

GUIMARÃES, Cláudio Correia de Oliveira, 1951 – "Um Grande Pintor-Florista", in *Diário do Norte*.

JUNIOR, Duarte de Oliveira, 1877 – "Revista da Exposição Horticola Internacional", in *Jornal de Horticultura Pratica*, n.º 9. Porto.

LEITE, Gaspar, 1931 – *Tadeu Furtado e D. Francisca Furtado, Miniaturistas Portuenses*. Porto: Empresa Industrial Gráfica do Porto, L.da.

LEMOS, Antonio de, 1905a – "Os artistas portuguezes, Antonio José da Costa". *Portugal Artistico*. Porto: Livraria Magalhães & Moniz, Editora.

LEMOS, Antonio de, 1905b – "Os artistas portuguezes, Julio Costa". *Portugal Artistico*. Porto: Livraria Magalhães & Moniz, Editora.

LEMOS, Antonio de, 1906 – *Notas d'Arte*. Porto: Typographia Universal.

LEMOS, Antonio de, 1909 – "O pintor Antonio José da Costa", in *Ilustração Popular*, n.º 32. Porto.

LEMOS, Maria da Assunção Oliveira Costa, 2005 – *Marques de Oliveira (1853-1927) e a Cultura Artística Portuense do seu tempo*, volume I. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (Dissertação de Doutoramento em Ciências das Artes, apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto).

LOPES, Joaquim, 1949 – "Uma Família de Pintores, António José da Costa, Júlio Costa e Margarida Costa", in *O Primeiro de Janeiro*, n.º 38. Porto.

M.S., 1923 – "Arte, Exposição da Sociedade de Bellas-Artes", in *O Commercio do Porto*, n.º 108. Porto

MACEDO, Diogo de, 1947 – "Notas de Arte". *Ocidente*, Revista Portuguesa Mensal, n.º 110. Lisboa.

MACHADO, Carlos Diogo de Villa-Lobos, 1947 – *Soares dos Reis e o Centro Artístico Portuense*. Porto.

MOURA, Manuel de, 1910 – "Sociedade de Bellas-Artes, 3.ª Exposição Annual", in *Arte*, n.º 64. Porto.

OLIVEIRA, Maria João Lello Ortigão de, 2006 – *Aurélia de Sousa em Contexto, A Cultura Artística no Fim de Século*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

PASSOS, Silva, 1915a – "Vida Artistica, A exposição da Sociedade Nacional, Primeira jornada", in *A Capital*, n.º 1731. Lisboa.

PASSOS, Silva, 1915b – "Vida Artistica, A exposição das Bellas Artes, Sexta jornada: João Vaz", in *A Capital*, n.º 1749. Lisboa.

PIMENTEL, Alberto, 1893 – *O Porto ha trinta annos*. Porto: Livraria Universal de Magalhães & Moniz, Editores.

PIMENTEL, Alberto, 1926 – "Outros Tempos, Quadro do pintor portuense Antonio José da Costa". *O Tripeiro*. Porto.

REZENDE, F. J., 1863 – "Folhetim, Bellas-Artes. Exm.º Snr. Marquez de Sousa Holstein", in *O Nacional* (22 de Dezembro). Porto.

REZENDE, Francisco José, 1864 – "Bellas-Artes, Esboço Biographico e Artistico do Snr. Antonio José de Souza Azevedo", in *O Commercio do Porto*, n.º 103. Porto.

REZENDE, F. J., 1865 – "Bellas-Artes, Esboço Biographico de Manoel José Carneiro, Professor de Architectura Civil na Academia Portuense de Bellas-Artes, Fallecido no dia 19 de Janeiro", in *O Commercio do Porto*, n.º 33. Porto.

REZENDE, F. J., 1865 – "Bellas-Artes, Portugal, II", in *O Commercio do Porto*, n.º 259. Porto.

RESENDE, Francisco José, 1881 – "Folhetim, Bellas-Artes, II", in *O Commercio Portuguez* (21 de Julho). Porto.

S., 1860 – "Folhetim, Critica á expozição das Bellas-Artes portuense de 1860", in *O Jornal do Porto*, n.º 290. Porto.

RODRIGUES, António, 1998 – *Henrique Pousão*. Lisboa: Círculo de Leitores.

RODRIGUES, Manoel M., 1884 – "Desenhos, Procissão na Aldeia – (Quadro de Vizella, desenho de Antonio José da Costa)". *A Arte Portugueza*, Revista Mensal de Bellas-Artes, Centro Artistico Portuense, n.º 12. Porto: Typographia Occidental.

RODRIGUES, Manoel M., 1887a – "Exposição de arte, instalada no Atheneu Commercial do Porto". *Occidente*, Revista Illustrada de Portugal e do Extrangeiro, n.º 299. Lisboa.

RODRIGUES, Manoel M., 1887b – "Exposição de arte, instalada no Atheneu Commercial do Porto". *Occidente*, Revista Illustrada de Portugal e do Extrangeiro, n.º 300. Lisboa.

RODRIGUES, Manuel M., 1888 – "Exposição de Bellas-Artes no Atheneu Commercial". *Occidente*, Revista Illustrada de Portugal e do Extrangeiro, n.º 340. Lisboa.

RODRIGUES, Manoel M., 1890– "Exposição d'Arte no Porto". *Occidente*, Revista Illustrada de Portugal e do Extrangeiro, n.º 410. Lisboa.

RODRIGUES, Manuel M., 1897 – "Exposição de Bellas-Artes no Porto". *Occidente*, Revista Illustrada de Portugal e do Extrangeiro, n.º 671. Lisboa.

SAINT-VICTOR, G. de, s/d [1891] – *Portugal, Souvenirs et Impressions de Voyage*. Paris: Librairie Blériot.

SANTOS, José Coelho dos, 1987 – "Marques de Oliveira, 1853-1927". Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho, Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Universidade do Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis.

SILVA, Raquel Henriques da, 1994 – “Naturalismo”. Museu do Chiado, Arte Portuguesa, 1850-1950. Lisboa: Instituto Português de Museus.

SILVEIRA, Joaquim Henriques Fradesso da, 1866 – Visitas á Exposição de 1865, 2.ª Edição, volume II. Lisboa.

SINCERO, João, 1892 – “A exposição do Gremio Artistico”, in O Seculo, n.º 3661. Lisboa.

SOUSA, Valle e, 1902 – “A Exposição de Arte em Coimbra”. *Serões*, Revista Mensal Illustrada, volume II. Lisboa.

VIANA, Teresa Pereira, 1996 – “Júlio Costa, 1853-1923”. Museu Nacional de Soares dos Reis, Pintura Portuguesa, 1850-1950, IPM, 1.ª edição.

VIORINO, Pedro, 1922 – “Mestre e Discípulo, A. Roquemont e F. Resende”. *Revista de Guimarães*, vol. 32, n.º 1.

VITORINO, Pedro, 1929 – *O Pintor Augusto Roquemont (No centenário da sua vinda para Portugal)*. Porto: Edição de Maranus.

VITORINO, Pedro, s/d – “Artistas Portuenses”, in *Nova Monografia do Porto*. Porto: Companhia Portuguesa Editora.

XYLOGRAPHO, 1887 – “Exposição da Sociedade Promotora de Bellas-Artes, XIV Exposição”. *Occidente*, Revista Illustrada de Portugal e do Extrangeiro, n.º 309. Lisboa.

# O órgão de tubos da Igreja da Misericórdia de Guimarães (1775)

*António José de OLIVEIRA*

## 1. Introdução

A Santa Casa da Misericórdia de Guimarães teve (e ainda tem) um lugar de destaque na vila de Guimarães. A crescente importância que foi alcançando na urbe permitiu-lhe a edificação de estruturas próprias que se afirmaram, desde sempre, entre os imóveis mais representativos da arquitectura vimaranense. A igreja, a sacristia, a torre sineira, o hospital e a Casa do Despacho que compõem o núcleo arquitectónico da Santa Casa da Misericórdia constituem, pela qualidade arquitectónica que as caracteriza e pela importância das peças de pintura, talha, estuque e ourivesaria que se conservam no seu interior, um acervo artístico de inegável importância e singularidade de Guimarães.

Ao longo do percurso artístico da Misericórdia de Guimarães vamos encontrar, na maior parte das suas fases construtivas, alguns dos melhores artistas que trabalharam na vila. Podemos referir, alguns nomes como: o mestre pedreiro quinhentista Manuel Luís[1]; os mestres pedreiros Gonçalo Lopes e os seus genros Pedro Afonso de Amorim e João Afonso de Amorim[2]; os mestres pedreiros galegos Pedro António Lourenço e Domingos de Passos; os mestres entalhadores Manuel Joaquim Proença e os irmãos Manuel e António da Cunha Correia Vale.

O espírito empreendedor e a robustez económica da Misericórdia de Guimarães, foram os motores para o vasto programa de obras incrementadas no seu templo. A década de 1770-1779, na qual se integra a construção do órgão de tubos da Misericórdia vimaranense, é aquela em que entre 1650-1799, esta instituição mais despesas realiza com obras na sua igreja[3]. Neste contexto de intensa actividade construtiva, apresentamos a construção do órgão de tubos da Igreja da Misericórdia de Guimarães.

---

1 José Ferrão Afonso atribui a este mestre pedreiro portuense o risco da fachada da Igreja da Misericórdia. Ver AFONSO, 1997: 7-45.

2 AFONSO, 1997: 23; MORAES, 1981: 419-450.

3 COSTA, 1999: 275 (gráfico n.º 5).

## 2. A encomenda dos órgãos

Através da documentação que compulsámos no Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Guimarães, podemos constatar que o órgão de tubos é o resultado de um trabalho conjunto de vários artistas: Dom Francisco António Solha, mestre organeiro; Frei José de Santo António Ferreira Vilaça; dos mestres entalhadores António da Cunha Correia Vale e Manuel Fernandes Novais; do mestre serralheiro André de Freitas e do dourador Bento José de Almeida.

Os mestres entalhadores comprometiam-se a construir as duas caixas, bacia e as varandas dos órgãos, enquanto que ao organista competia-lhe a feitura do conjunto organológico, este último formado pelos foles, sistema mecânico e tubaria.

O órgão autêntico, ou seja que toque, situa-se no lado do Evangelho, em tribuna própria com acesso ao coro alto. Na parede fronteira ao órgão existia uma caixa gémea, apenas com uma função decorativa, pertencente a um órgão "mudo" ou falso, destinada a criar a simetria do conjunto, um princípio barroco[4]. Este órgão era em tudo idêntico ao autêntico no seu exterior, mas desprovido, no seu interior, de toda a maquinaria. A caixa deste órgão do lado da Epístola, encontra-se, há vários anos desmontado e guardado numa arrecadação da Misericórdia[5].

O órgão autêntico, actualmente impraticável, possui um único teclado, pedal e 24 registos: 12 de cada lado. O teclado e os puxadores dos registos não são originais[6].

As caixas destes órgãos possuem uma gramática decorativa com uma preponderância das superfícies lisas, adornados de flores e folhas. Na área central, evidenciam-se meninos e pequenas carrancas. A bacia é animada por uma máscara barbuda coroada de folhagens e volutas douradas. Na parte inferior, a máscara é guarnecida por troféus de música compostos de violões e trombetas em combinação com folhas cobertas de notas musicais. As caixas dos órgãos são de madeira de castanho, policromado em imitação de mármores e parcialmente dourados[7].

D. Rodrigo José António de Noronha e Meneses, provedor da Misericórdia[8], juntamente com os irmãos de primeira e segunda condição, assumindo as responsabilidades da administração da Misericórdia, irão ser os responsáveis pelo projecto de execução dos órgãos na sua igreja. O programa de obras remonta à sessão da mesa

---

4 Sobre as diversas localizações dos órgãos no interior das igrejas do Porto, veja-se a título de exemplo: RAMOS, 2002: 452.

5 GONÇALVES, 1981: 356 (nota n.º 32).

6 SANTOS, 1995: 12.

7 A obra dos fingidos de mármore e de pintura e douramento dos ornatos a ouro brunido foi arrematada por Manuel José Coimbra, em 1821. Ver SANTOS, 1995: 12.

8 Em 1769, D. Rodrigo José António de Noronha e Meneses casa com Dona Maria José Ferreira de Eça e Bourbon, proprietária da Casa do Arco, sita na rua de Santa Maria (Guimarães) (MORAES, 1990: 214). A sua esposa pertencia a uma das mais prestigiadas famílias da aristocracia vimaranense (COSTA, 1999: 123). D. Rodrigo Noronha e Meneses era filho do 4.º Marquês de Marialva e 6.º Conde de Cantanhede (MORAES, 1990: 213). Em 1779, juntamente com a sua família vai para o Brasil como governador e Capitão-General de Minas Gerais, Baía e Grão-Pará, regressando a Portugal em 1782 (MORAES, 1990: 215-218). Este provedor da Misericórdia contraiu vários empréstimos a juros à Santa Casa, tornando-se um dos maiores devedores da instituição (COSTA, 1999: 101, 123-125).

e definitório da Santa Casa de 13 de Maio de 1775[9]. Nesta reunião, o provedor apresenta aos irmãos mesários a proposta da construção de um órgão, sustentando que nos cofres da Misericórdia existiam 3482$428 réis e "*de haver huma capelania no coro pera se tocar órgão*"[10]. Após a aprovação desta empreitada, através do respectivo termo, sabemos que foi ainda proposto o seguinte:

> "*(…) como havia um organeiro nesta villa que se estabelecese e ajustase o órgão com elle por aquelle preço mais racionavel de que dara parte o escrivam da meza do seu preço pera se asignar por elle a escriptura e sera rematada a caixa delle e ornato correspondente a dita talha e grade do coro pelo risco que der Frei Joze do Convento de Pombeiro abrindo se hum arco dentro da parede de fora da grade do coro pera o mesmo órgão se edificar*[11].

Através da leitura deste extracto, sabemos que o órgão e seu correspondente órgão "mudo", foram riscados pelo Frei José de Santo António Vilaça. Podemos ainda, verificar que a feitura deste órgão motivou obras de pedraria, nomeadamente a abertura de um arco na parede da grade do coro.

Os administradores da Misericórdia pretendiam que a sua igreja fosse dotada de obras com a grandiosidade e a qualidade das existentes em outros espaços religiosos de Guimarães. Para esse efeito, como veremos de seguida, celebram três contratos de obra na Casa do Despacho da Misericórdia.

**Figura n.º 1**
Órgão de tubos
da Igreja da Misericórdia

---

[9] A.S.C.M.G = Arquivo Santa Casa da Misericórdia de Guimarães, Actas (termos) da mesa e definitório da Santa Casa (1762-1783), N-11, fl. 63v. "*Termo em que se asignou a Mesa e Definitorio pera se fazerem as obras da igreja na forma delle*".

[10] A.S.C.M.G, Actas (termos) da mesa e definitório da Santa Casa (1762-1783), N-11, fl. 63v. Documento apresentado em primeira mão por SMITH, 1972: 543.

[11] A.S.C.M.G, Actas (termos) da mesa e definitório da Santa Casa (1762-1783), N-11, fl. 64v. Manuscrito apresentado em primeira mão por: SMITH, 1972: 543.

## 2.1. Frei José de Santo António Ferreira Vilaça (riscador)

Como referimos acima, Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, na época conventual no Convento de Pombeiro, é o autor do risco do risco das duas caixas dos órgãos e da grade do coro. Segundo Robert C. Smith, a decoração das caixas destes órgãos é característica da segunda fase de Frei José Vilaça[12]. Em vários itens de despesas pagas por António da Costa, Padre Sacristão da Santa Casa, consta "uma *despesa com os riscos de Frei Joze de Pombeiro – 28$800 réis*"[13]. Tratar-se-ão dos riscos das caixas dos órgãos? Este será um ponto a rever, no futuro, com a possível descoberta de nova documentação.

## 2.2. Dom Francisco António Solha (mestre organeiro)

A 25 de Junho de 1775, Dom Francisco António Solha, mestre organeiro, morador na rua da Fonte Nova, extramuros de Guimarães[14], compromete-se a construir um órgão de tubos na igreja da Misericórdia, pondo-lhe o registo do rabecão, na forma dos apontamentos e planta que estavam assinados pelo tabelião da Misericórdia e por si[15].

Através do contrato de obrigação temos conhecimento que estava empreitada foi ajustada em 600$000 réis, pagos em três prestações iguais: a primeira no momento da celebração desta escritura[16], a segunda no meio e a terceira depois de assentado o órgão. O executante não apresentava fiador, no entanto obrigava a sua pessoa e os seus bens móveis e de raiz "*prezente e feturos e terços de sua alma*". Por seu turno, o provedor e os irmãos da Santa Casa "*obrigarão pellas rendas e dinheiros da Santa Caza*" a liquidarem as duas prestações em falta.

O mestre obrigava-se a fornecer para a feitura do órgão "*com todo o necesario e ferrage e tudo o mais que for precizo e posto e acresentado no lugar que se destinar*". Neste contrato é especificado que a caixa do órgão, bacia e varandas não eram por conta dele Dom Francisco Solha. Testemunharam este acto Domingos Freitas Vale e Bento Antunes, livreiro "*desta rua*".

Mais tarde, Dom Francisco Solha assina o respectivo recibo da quantia arrecadada de 600$000 réis por esta empreitada[17]. Neste recibo afirma que "*ficou inteiramente pago e satisfeito de toda a obra do orgão*". Nesta lista de pagamentos, é referido que recebeu 189$427 réis, por conta do órgão, em chumbo e estanho da mão do escrivão da mesa Francisco José da Silva. A terceira paga foi de 210$573 réis[18].

---

[12] SMITH, 1972: 544.

[13] A.S.C.M.G, Livro da Despesa e da Receita das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-496, fl.5.

[14] Trata-se de um importante mestre galego, que casou em Guimarães em segundas núpcias, em 1771, e aí faleceu em 1794 (SANTOS, 1995: 3-4). Sobre a actividade deste organeiro em Guimarães, veja-se, por exemplo Jordan, 1984: 116-136; OLIVEIRA, 2004-2005: 87-134.

[15] "Obrigação a fatura do órgão que faz Dom Francisco Solha". A.S.C.M.G, Livro de Notas (1775-1799), nota do tabelião João Ribeiro, N-55, fls. 16-17. Contrato referido por BRAGA, 1948: 52.

[16] "logo o theizoureiro (…) foi lansado em sima de huma meza a quanthia de dusentos mil reis em bom dinheiro que elle Dom Francisco conto e achou serto e a seu poder levou de que deu fe e da dita quanthia deu paga a elle provedor e irmãos(…)".

[17] A.S.C.M.G, Livro das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-495, fl.8.

[18] A.S.C.M.G, Livro das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-495, fl.8; A.S.C.M.G, Livro da Despesa e da Receita das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-496, fl.26v.

O chumbo e o estanho utilizado pelo organeiro foram obtidos no Porto, a Manuel Rodrigues da Silva[19]. A 15 de Janeiro de 1777, o Padre António da Costa Pisco, sacristão da Misericórdia, recebeu 189$427 réis do pagamento que anteriormente efectuara no Porto, a Manuel Rodrigues da Silva[20]. Nesta adição, são descriminadas as quantidades de chumbo e estanho, a saber: 64 arrobas e 13 arráteis de chumbo ($860 réis a arroba); e 41 arrobas e 10,5 arráteis de estanho ($324 réis a arroba). De portagens devidas ao Padre António da Costa Pisco foram pagos $120 réis.

**Figura n.º 2**
Assinatura de Francisco António Solha

## 2.3. António da Cunha Correia Vale e Manuel Fernandes Novais (mestres entalhadores)

Dois dias, após a celebração da escritura de obrigação com Dom Francisco Solha, António da Cunha Correia Vale, mestre entalhador, morador na rua dos Palheiros, da vila de Guimarães[21], compromete-se a construir as caixas dos órgãos na forma dos apontamentos que "*se achão feitos que ficão asinados pello escrivão desta Santa Caza e por elle mestre entalhador*"[22]. O mestre receberia pelo seu trabalho 400$000 réis. O pagamento seria efectuado em três prestações: uma no momento da assinatura deste

[19] A.S.C.M.G, Livro das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-495, fl.8.

[20] A.S.C.M.G, Livro da Despesa e da Receita das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-496, fl.21.

[21] Sobre este artista, veja-se: ALVES, 1989:515-516; OLIVEIRA, 2004-2005: 87-134; OLIVEIRA, 2005: 69-91.

[22] "Obrigação a fatura das caixas dos orgãos que faz Antonio da Cunha". A.S.C.M.G, Livro de Notas (1775-1799), nota do tabelião João Ribeiro, N-55, fls. 17-18. Contrato referido por BRAGA, 1948: 52. Sabemos que esta empreitada, além das caixas dos órgãos, incluía as bacias, balaústres do coro e dos órgãos (A.S.C.M.G, Livro das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-495, fl.8v).

contrato, outra no meio da obra e a terceira depois da obra assentada "*e posta no lugar*". As caixas dos órgãos seriam revistas por mestres peritos "*a contento da meza na forma dos apontamentos que elle dito mestre entalhador se obrigaria a cumprir*". O artista obrigava-se a findar a empreitada num prazo de um ano. Foram testemunhas presentes: Manuel José de Sousa, servo da Misericórdia; Pedro António Lourenço, mestre pedreiro[23]; e Joaquim Fernandes da rua da Fonte Nova (vila de Guimarães).

A 9 de Outubro de 1775, aproximadamente três meses e meio, após a celebração da escritura com o mestre entalhador, somos confrontados, com um novo contrato de obra, no qual se estabelece uma parceria entre António da Cunha Correia Vale e Manuel Fernandes Novais, da freguesia de São Miguel de Entre-as-Aves, (actual concelho de Vila Nova de Famalicão)[24]. Dado, que a obra das caixas e bacias do órgão e balaústres do coro anteriormente arrematados por António Correia Vale "*por ser obra grande*", a Misericórdia firma uma nova escritura com os dois mestres entalhadores, sob as cláusulas anteriormente estabelecidas. Apenas o prazo de execução é prolongado por um espaço de seis meses[25]. Assim somos confrontados, com a criação de uma parceira para dar resposta a este trabalho arrematado em Junho por António Correia Vale. Certamente, que o artista arrematante via-se na necessidade de estabelecer esta parceria, para garantir a concretização dos trabalhos com a segurança exigida pelo cliente. Como já referimos, por ser uma obra de grande envergadura e possivelmente por o artista não ter capacidade de levá-la a bom termo, por questões pessoais, ou pela existência de compromissos laborais assumidos anteriormente, este prolongamento do prazo de execução e a sociedade com Manuel Fernandes Novais seria uma garantia da concretização deste trabalho posto a concurso.

Em relação ao pagamento dos 400$000 réis, é estabelecido que seria dividido em partes iguais pelos dois mestres entalhadores. Como o mestre António Correia Vale já recebera 133$333 réis, no contrato anteriormente firmado, a Santa Casa decide efectuar um pagamento de 60$000 réis com o intuito de inteirar 200$000 réis. É acordado que os restantes 200$000 réis seriam pagos no final da obra[26].

Foram testemunhas presentes nesta nota, a saber: José da Cunha, mestre entalhador, e Pedro António Lourenço, pedreiro desta vila.

Entretanto, a 5 de Julho de 1780, o entalhador Manuel Fernandes Novais já tinha falecido. Nessa altura, o seu filho Domingos Fernandes de Sousa, por si e pelos seus irmãos, passava recibo à Santa Casa de como tinha recebido a quantia de 46$800 réis por conta da empreitada dos órgãos, bacias e balaústres do coro. Nesse recibo, o filho de Manuel Novais apresentava como seus fiadores para segurança da dívida, José

---

[23] Trata-se de um mestre pedreiro natural da Galiza, que executou várias obras na igreja da Misericórdia de Guimarães. Ver ROCHA, 1992: 149, 154.

[24] "Obrigação a fatura de obra que fazem Antonio da Cunha e Manuel Fernandes". A.S.C.M.G, Livro de Notas (1775-1799), nota do tabelião João Ribeiro, N-55, fls. 23v-24. Contrato mencionado por GUIMARÃES, 1935: 89.

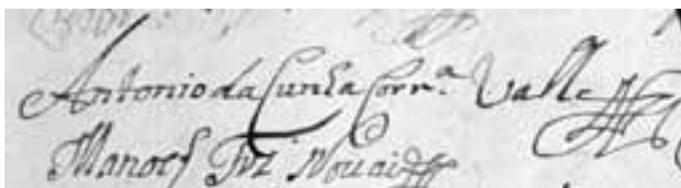
[25] Neste contrato o prazo de execução é estipulado até ao dia de Natal de 1776.

[26] Efectivamente, essa quantia é paga, como comprovam os recibos assinados por António Correia Vale e os herdeiros de Manuel Fernandes Novais (A.S.C.M.G, Livro das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-495, fl.9; A.S.C.M.G, Livro da Despesa e da Receita das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-496, fl.24).

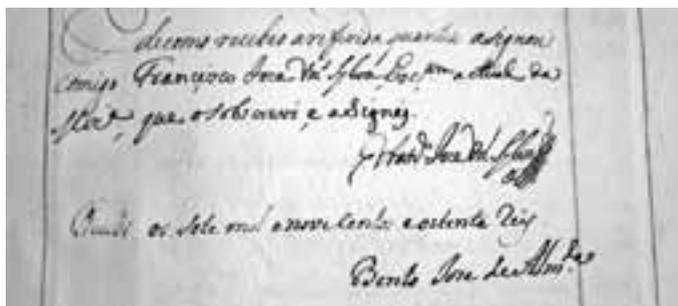
Ferreira Guimarães morador em Guimarães[27]. Por seu turno, Domingas Maria de Sousa, viúva de Manuel Fernandes Novais, nesse mesmo dia, através de carta de partilhas que apresentou, recebeu a quantia de 46$800 réis[28]. Apresentou por seus fiadores e principais fiadores "*pera reporem a dita quantia, no cazo de haver alguma duvida*", a saber: André Coelho Rodrigues, mercador, morador no Postigo de São Paio; e Torcato Fernandes Ferreira, da freguesia de São Lourenço de Romão (termo de Barcelos).

Os filhos e a viúva de Manuel Fernandes Novais receberam mais 9$600 réis" *pello acrescimo das obras que fes*"[29]. Por sua vez, António Correia Vale recebeu adicionalmente 16$000 réis, "*pelos acrescimos que fes nas caixas dos orgãos, que por esquecimento se lhe não tinha pago*"[30].

Em resumo, podemos afirmar que a obra dos órgãos, bacias e balaústres do coro totalizou 425$600 réis.

**Figura n.º 3**
Assinaturas de António da Cunha Correia Vale e de Manuel Fernandes Novais

## 2.4. Bento José de Almeida (dourador)

A 26 de Fevereiro de 1779, Bento José de Almeida recebeu 7$980 réis pela obra de dourar os canos do órgão e pelo ouro usado[31].

**Figura n.º 4**
Assinatura de Bento José de Almeida

27 A.S.C.M.G, Livro das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-495, fl.8v. Foram testemunhas: José Soares Pereira e José Ferreira Mendes, servo da Misericórdia.

28 A.S.C.M.G, Livro das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-495, fl.8v. Foram testemunhas: José Soares Pereira e José Ferreira Mendes, servo da Misericórdia.

29 A.S.C.M.G, Livro das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-495, fl.23v, de 26 de Abril de 1780. Documento referido por SMITH, 1972: 544. Os seus filhos receberam metade dos 9$600 réis (A.S.C.M.G, Livro da Despesa e da Receita das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-496, fl.37v).

30 A.S.C.M.G, Livro das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-495, fl.23v, de 26 de Abril de 1780. Documento referido por SMITH, 1972: 544; Veja-se também: A.S.C.M.G, Livro da Despesa e da Receita das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-496, fl.37.

31 A.S.C.M.G, Livro das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-495, fl.17v e fl.23. Bento José de Almeida assina o recibo de pagamento desta quantia (A.S.C.M.G, Livro das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-495, fl.18; A.S.C.M.G, Livro da Despesa e da Receita das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-496, fl.20v). Documento referido por SMITH, 1972: 544.

## 2.5. André de Freitas (mestre serralheiro)

Apesar de no contrato ajustado com Dom Francisco Solha ser especificado de que este se obrigava a fornecer toda a ferragem necessária, temos conhecimento de que esta, afinal, foi colocada a expensas do mestre serralheiro André de Freitas[32] por 20$970 réis[33]. O respectivo recibo de pagamento assinado pelo mestre serralheiro, aponta as motivações que levaram à alteração desta disposição contratual das ferragens, como podemos ler, no seguinte extracto:

> *(…) mandarão os Senhores da Meza se pagase ao mestre serralheiro por atenderem a que o dito organeiro fizera o orgão bom, e em conta, e esperar se que elle algumas vezes vira a afina lo sendo pera isso chamado, e por outros mais motivos, que forão ponderados em meza pelos Senhores della, e por isso se pagou ao sobredito Andre de Freitas (…)*[34].

No recibo de pagamento assinado pelo mestre serralheiro é especificado ao pormenor toda a ferragem que foi aplicada no órgão[35] (Quadro n.º 1).

**Quadro n.º 1** – Rol da ferragem paga a André de Freitas

| Ferragem | Quantia |
|---|---|
| 25 Ferros a 12 réis | 3$000 réis |
| 2 Ferros | $080 réis |
| 3 Cadeias para os foles | $370 réis |
| 3 Engonços para as cadeias | $350 réis |
| 3 Ferros e engonços para os foles | $720 réis |
| 3 Parafusos de rosca | $060 réis |
| 1 "*Trinqueta*" para a porta dos órgãos | $200 réis |
| 2 Barretas de 12 palmos | $480 réis |
| 97 Ferros a 80 réis | 7$760 réis |
| 26 Ferros a 300 réis | 7$800 réis |
| **Total** | 20$970 réis |

Além deste pagamento de 20$970 réis, podemos apurar que o mestre serralheiro arrecadou outras pequenas quantias do fabrico de ferragens miúdas para o órgão.

---

[32] André de Freitas residia na rua de Santa Luzia (Guimarães) ("*Obrigação a fatura da obra que faz Andre de Freitas*. A.S.C.M.G, Livro de Notas (1775-1799), nota do tabelião João Ribeiro, N-55, fls.24-24v).

[33] "*Emportou mais a ferragem pera o órgão, que se pagou a Andre de Freitas sarralheiro por determinação da Meza, não obstante se declarar na escriptura do dito orgão ser por conta do organeiro Dom Francisco Solha, atendendo a os justos motivos, que se ponderarão na mesma Meza: vinte mil novecentos e setenta reis como consta do livro velho a folha. 20$970*" (A.S.C.M.G, Livro das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-495, fl.23v.

[34] A.S.C.M.G, Livro da Despesa e da Receita das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-496, fl.39.

[35] A.S.C.M.G, Livro da Despesa e da Receita das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-496, fl.39.

**Quadro n.º 2** – Outras despesas relativas ao órgão pagas a André de Freitas

| Ferragem | Quantia |
|---|---|
| 3 Ferros calçados de aço para abrir os buracos para os órgãos | $300 réis[36] |
| 1 Ferro para os órgãos que pesou 15 arráteis a 70 réis | 1$015 réis[37] |
| 3 Ferros para ter mão nos órgãos que pesaram 54,5 arráteis a 70 réis | 3$815 réis[38] |
| 8 Dobradiças para as portas dos órgãos | $640 réis[39] |
| 2 Ferros para ter mão na trave dos órgãos que pesaram 25 arráteis a 70 réis | 1$750 réis[40] |
| **Total** | 7$520 réis |

Em suma, a Santa Casa despendeu a quantia de 28$490 réis, relativos a pagamentos efectuados ao mestre serralheiro André de Freitas, pela feitura de ferragens para o órgão.

**Figura n.º 5**
Assinatura de André de Freitas

[36] A.S.C.M.G, Livro da Despesa e da Receita das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-496, fl.28v.Recibo assinado por André de Freitas a 25 de Março de 1778.
[37] A.S.C.M.G, Livro da Despesa e da Receita das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-496, fl.36.
[38] A.S.C.M.G, Livro da Despesa e da Receita das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-496, fl.36.
[39] A.S.C.M.G, Livro da Despesa e da Receita das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-496, fl.36.
[40] A.S.C.M.G, Livro da Despesa e da Receita das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-496, fl.36.

## 3. Conclusão

Os gastos com a construção dos órgãos totalizaram 1062$070 réis[41]. O grosso das despesas destinou-se à verba arrecadada pelo mestre organeiro. O resto das despesas distribui-se pelos mestres entalhadores, serralheiro e dourador. Em 1799, surge arrolada a quantia de $320 réis, relacionada com a despesa de jornais de um dia para se rebocar a parede debaixo dos órgãos[42].

**Quadro n.º 3** – Distribuição das despesas com os órgãos

| Despesa | Quantia |
|---|---|
| Organeiro | 600$000 réis |
| Entalhadores | 425$600 réis |
| Serralheiro | 28$490 réis |
| Dourador | 7$980 réis |
| **Total** | 1062$070 réis |

A Santa Casa da Misericórdia é na história de arte de Guimarães uma referência incontornável ao longo do século XVIII. Referência pelo número de encomendas, pela contratação de artistas de nomeada e principalmente por aquilo que ainda nos nossos dias podemos admirar. Com este trabalho, quisermos chamar a atenção para o facto do órgão de tubos da Misericórdia constituir um legado importantíssimo do homem barroco do XVIII, bem como o reflexo do dinamismo religioso, económico e artístico da instituição, permitindo deste modo o afluxo de conceituados artistas de diferentes locais do noroeste peninsular[43].

## Bibliografia

AFONSO, José Ferrão, 1997 – "Manuel Luís: um contributo para o estudo de um mestre pedreiro quinhentista". *Museu,* 4.ª série, n.º 6. Porto: Círculo Dr. José Figueiredo, pp. 7-45.

BRAGA, Alberto Vieira, 1948 – "Curiosidades de Guimarães XI. O Votos de Santiago. Artes e Artistas". *Revista de guimarães*, n.º 48. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento.

COSTA, Américo Fernando da Silva, 1999 – A *Santa Casa da Misericórdia de Guimarães: 1650-1800: caridade e assistência no meio vimaranense dos séculos XVII e XVIII*. Guimarães: Santa Casa da Misericórdia de Guimarães.

---

[41] Não incluímos no quadro III a despesa que diz respeito a riscos efectuados pelo Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. (A.S.C.M.G, Livro da Despesa e da Receita das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-496, fl.33).

[42] A.S.C.M.G, Livro da Despesa e da Receita das Obras da Igreja da Santa Casa da Misericórdia, N-496, fl.33.

[43] O autor não pode deixar de manifestar o seu reconhecimento à Senhora Provedora da Santa Casa da Misericórdia de Guimarães Profª Doutora Noémia Maria Ribeiro Almeida Carneiro Pacheco, pelo precioso tempo que lhe tomamos na consulta do Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Guimarães, bem como as facilidades concedidas na recolha e transcrição dos variados elementos e aos funcionários da mesma instituição, pela simpatia com que nos acolheram.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 1989 – "António da Cunha Correia Vale", in PEREIRA, José Fernandes (dir.) – *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, pp. 515-516.

GONÇALVES, Flávio, 1981 – "A talha na arte religiosa de Guimarães", in *Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada*, Actas, vol. 4. Guimarães, pp. 337-365.

GUIMARÃES, Alfredo, 1935 – *Mobiliário artístico português: elementos para a sua* história. Guimarães: Edições Pátria.

JORDAN, W. D., 1984 – "Dom Francisco António Solha, organeiro de Guimarães", in *Boletim de Trabalhos Históricos*, 1.ª série, n.º 34. Guimarães: Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, pp. 116-136

MORAES, Maria Adelaide Pereira de, 1981 – "Gonçalo Lopez: mestre de pedraria", in *1.º Colóquio Galaico-Minhoto*, Actas, vol. 1. Ponte de Lima: Associação Galaico-Minhota, pp. 419-450.

MORAES, Maria Adelaide Pereira de, 1990 – "Velhas Casas XI. A do Arco, na rua de Santa Maria, em Guimarães", in *Boletim de Trabalhos Históricos*, n.º 41. Guimarães: Arquivo Municipal Alfredo Pimenta - Câmara Municipal de Guimarães, pp. 123-299.

OLIVEIRA, António José de, 2004-2005 – "Elementos para a história do Convento da Costa: artistas e obras (1598-1784)". *Poligrafia*, n.º 11-12. Arouca: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, pp. 87-134.

OLIVEIRA, António José de, 2005 – "A actividade de entalhadores, douradores e pintores do Entre-Douro-e-Minho em Guimarães (1572-1798)", in *VII Colóquio Luso-Brasileiro de História de Arte: artistas e artífices e a sua mobilidade no Mundo de Expressão Portuguesa*, Actas. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 69-91.

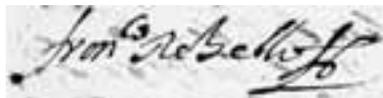
RAMOS, Célia, 2002 – "Os órgãos de tubos da cidade do Porto (séculos XVI-XIX)", in *I Congresso sobre a Diocese do Porto: Tempos e Lugares de Memória, homenagem a D. Domingos de Pinho Brandão*, Actas, vol.1. Arouca, Porto: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Universidade Católica Portuguesa, pp. 445-463.

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da, 1992 – "Pedreiros Galegos no noroeste português no século XVIII", in VII Simpósio Hispano-Português de História del Arte. *Las relaciones artísticas entre España y Portugal: artistas, mecenas y viajeros*. Actas. Cáceres, Olivença, pp. 143-155.

SANTOS, Manuela de Alcântara, 1995 – *Órgãos de tubos em Guimarães*. Guimarães: Museu de Alberto Sampaio.

SMITH, Robert C., 1972 – *Frei José de Santo António Vilaça. Escultor Beneditino do século XVIII*, vol. 2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

# Francisco Rebelo: um artista beirão ao serviço da Diocese de Lamego

*Carla Sofia Ferreira QUEIRÓS*

No intenso circuito da actividade artística que se verificou no espaço diocesano de Lamego durante os séculos XVII e XVIII, salientamos o nome do mestre imaginário e escultor Francisco Rebelo.

Segundo a documentação a que tivemos acesso, Francisco Rebelo seria natural da região Lamego/Tarouca, possuindo umas casas na cidade de Lamego, na Rua de São Francisco, onde residia por volta de 1713, mas ter-se-ia mudado para Tarouca, em 1714 e, mais tarde, regressado a Lamego.

Julgamos ter sido responsável por um grande número de obras, sobretudo, durante a primeira metade do século XVIII pela semelhança estrutural e decorativa que muitas das composições retabulísticas evidenciam em comparação com aquelas para as quais possuímos documentação notarial que nos prova a sua autoria.

Francisco Rebelo integra-se naquela que consideramos ser a segunda vaga de mobilidade artística na Diocese de Lamego: no seio do próprio Bispado e que se caracteriza por artistas originários das diversas zonas da Diocese, mas que salvo raras excepções, se encarregam de arrematar obras num raio muito próximo da sua área de residência[1].

A primeira referência documental a Francisco Rebelo é-nos dada pela escritura de obrigação de obra, segurança e fiança que fez o serralheiro António Luis da cidade de Lamego com o Abade e restantes religiosos do Convento de Santa Maria de Salzedas, em Tarouca, de 22 grades de ferro para as 22 janelas do novo claustro do Convento, celebrada em Lamego a 30 de Junho de 1713 e onde o imaginário Francisco Rebelo figura como testemunha e morador na Rua de São Francisco na cidade de Lamego[2].

Porém, a sua primeira obra conhecida e documentada data de 1714, tal como demonstra a escritura lavrada a 24 de Dezembro no lugar da Arguedeira, termo da vila de Tarouca, entre o Reverendo Reitor da Colegiada de São Pedro, Manuel de Savedra Teixeira, o Juíz da igreja, Nicolau de Sequeira Soeiro e o mestre imaginário

---

1 QUEIRÓS, 2006: 150 (vol. I).

2 A.D.V., *Livro de Notas de Lamego*, n.º 398/87, fls. 10v-12. COSTA, 1986: 355-356; COSTA, 1992: 158; ALVES, 2001: 9.

Francisco Rebelo, já morador em Tarouca, para a execução da obra do retábulo, tribuna, armação e forro de painéis da capela-mor da Igreja matriz de São Pedro de Tarouca[3], conforme a planta e rascunhos e a delicadeza e primor da arte com que se achava feita a da Igreja de São Martinho de Mouros, em Resende *pella quoal se tirou com todas as cartellas florois e talhas que na mesma planta e obra se acham*, pelo preço de 300.000 réis e dá-la por acabada até ao dia de Cinzas de 1716. Não cumprindo o estipulado, uma das cláusulas do contrato menciona que o dito mestre teria de dar de garantia as casas que possuía na Rua de São Francisco, em Lamego.

Ficámos, assim, a saber que de 1713 a 1714, Francisco Rebelo teria morado em Lamego, mas que a partir do momento em que assume o contrato para esta obra na Igreja matriz de Tarouca, a sua residência mudou, embora conservasse as suas casas na sede do Bispado.

Muito embora, Vergílio Correia faça menção a um frontal e a uma escada que Francisco Rebelo, carpinteiro, teria feito em 1716 para a Santa Casa da Misericórdia de Tarouca, como consta num dos livros de contas da mesa[4], até hoje não constatamos a existência do livro em causa.

Em 3 de Maio de 1718, o mestre imaginário Francisco Rebelo, morador em Tarouca e de parceria com o mestre imaginário Manuel Ribeiro da Rua dos Fornos da cidade de Lamego contrata com a Confraria de Nossa Senhora da Esperança, por escritura lavrada em Lamego, a obra dos altares colaterais, frontais e arco cruzeiro da Capela de Nossa Senhora da Esperança, em Lamego, pelo preço de 120.000 réis *e que nam se lhe faltando aos ditos pagamentos elles ditos mestres se obrigavão a nam abrirem mão da dita obra e a darem feita e acabada the o fim do mês de Janeiro que vem de setecentos e dezanove*[5].

Em 5 de Junho de 1721, no lugar da Arguedeira, termo de Tarouca, o mestre imaginário Francisco Rebelo, morador em Tarouca, contrata com o Reverendo Padre Domingos de Carvalho, pároco de Vila Seca, a obra dos retábulos colaterais e frontispícios da Igreja matriz do Espírito Santo de Vila Seca, em Armamar, pelo preço de 210.000 réis, sendo que 90.000 réis seriam pagos pelos retábulos e os restantes 120.000 réis pela armação da igreja e forro de painéis. A obra teria de estar pronta até ao Dia do Corpo de Deus de 1722[6].

Em 27 de Junho de 1732, o mestre imaginário e escultor Francisco Rebelo morador, novamente, na Rua de São Francisco da cidade de Lamego contrata com o Reverendo Encomendado da igreja, António de Mello Cabral, a obra de carpintaria e imaginária e tudo o mais que for necessário para a Igreja matriz de São Pedro de Queimada, em Armamar[7].

---

3 A.D.V., *Livro de Notas de Tarouca*, n.º 46/15, fls. 81-82. COSTA, 1992: 158; ALVES, 2001: 9-10; QUEIRÓS, 2006: 229 (vol. I); QUEIRÓS, 2006: 417 (vol. II).

4 CORREIA, 1923: 62; ALVES, 2001: 10.

5 A.D.V., *Livro de Notas de Lamego*, n.º 97/4, fls. 58v-59; ALVES, 2001: 9-11; QUEIRÓS, 2002: 100, 136, 241-243 e 711-713; QUEIRÓS, 2006: 229 (vol. I).

6 A.D.V., *Livro de Notas de Tarouca*, n.º 47/16, fls. 9-10v; COSTA, 1992: 254-255; ALVES, 2001: 10-12; QUEIRÓS, 2006: 230 (vol. I); QUEIRÓS, 2006: 86-87 (vol. II).

7 A.D.V., *Livro de Notas de Lamego*, n.º 102/9, fls. 24v-25v; COSTA, 1986: 341; ALVES, 2001: 10-12; QUEIRÓS, 2006: 230 (vol. I); QUEIRÓS, 2006: 78-79 (vol. II).

Embora o contrato notarial não explicite a obra em questão, o elevado preço pago para a execução da obra desta igreja, 450.000 réis[8], faz-nos crer que inclua a execução dos retábulos desta igreja.

Porém, o desaparecimento dos altares colaterais e, muito provavelmente, do arco cruzeiro, assim como a pouca semelhança que o retábulo-mor desta igreja evidencia com as restantes obras documentadas e aquelas por nós atribuídas coloca-nos algumas dúvidas. Se tivermos em conta a obra do retábulo-mor da Igreja matriz de Queimada verificamos que esta estrutura evidencia uma planta côncava e a tribuna uma planta plana.

Os intercolúnios são lavrados e assumem um perfil rectangular, exibindo baldaquinos com a parte frontal terminando em bico. A introdução destes baldaquinos é feita de uma forma perspectivada, o que se reflecte na disposição da predela em formato angular.

Se a sua autoria se confirmar, poderemos dizer que com esta obra de 1732, altura que também regressa à Rua de São Francisco, em Lamego, para residir, Francisco Rebelo é um homem que trilha a estética do barroco nacional, mas introduz alguns elementos estruturais e decorativos que o colocam no desabrochar da gramática do barroco joanino.

Outra dúvida que se nos coloca é se terá sido Francisco Rebelo, o responsável pelo tecto de caixotões. A talha dos frisos, alguns elementos decorativos como os florões que rematam o cruzamento dos painéis, assim como as molduras dos caixotões fazem-nos lembrar os tectos da capela-mor da igreja matriz de Tarouca e da capela-mor e corpo da igreja matriz de Vila Seca, assim como os tectos das capelas-mores das igrejas matrizes de São Martinho de Mouros, Vilar e Freixinho, obras atribuídas, o que nos permite arriscar, de igual forma, a atribuição ao mesmo mestre imaginário de todos os tectos.

[8] Alexandre Alves refere que a obra teria sido arrematada *em preço de Quarenta e cinco mil réis*, o que de facto não se verificou. ALVES, 2001: 12.

Por outro lado, e muito embora desconheçamos o contrato notarial de execução da obra do retábulo-mor da Igreja matriz de São Martinho de Mouros, em Resende, a escritura de obra do retábulo de Tarouca permite-nos atribuir ao mestre Francisco Rebelo, como sendo da sua autoria, a execução do retábulo de São Martinho, certamente, realizada cerca de 1714.

As semelhanças que exibem ao nível estrutural e da gramática decorativa são por demais evidentes.

Estas afinidades levam-nos, igualmente, a atribuir ao mesmo mestre a execução do retábulo-mor da igreja matriz de São Bartolomeu de Vilar, em Moimenta da Beira e do retábulo-mor da igreja matriz de São Miguel de Freixinho, em Sernancelhe.

Todos os retábulos-mores documentados e atribuídos a Francisco Rebelo exibem uma planta da estrutura côncava e uma planta da tribuna côncava com cúpula.

O número de colunas torsas varia entre quatro e seis, às quais correspondem arquivoltas torsas no remate. Os intercolúnios acompanham a concavidade da estrutura.

No que toca aos remates dos mesmos retábulos-mores, podemos dizer que se caracterizam pelo emprego de arquivoltas torsas intercaladas por uma arquivolta plana, ricamente decorada, adoptando uma configuração côncava e planimétrica, já que a plana acompanha a concavidade do intercolúnio.

Na concepção dos seus remates, Francisco Rebelo utiliza de forma exímia as arquivoltas planas que começam a assumir um papel muito importante e que constitui uma das características dos remates dos retábulos da época nacional da Diocese de Lamego. Nestas estruturas, as aduelas adoptam um duplo papel: o de unir as diversas arquivoltas e o de seccionar os espaços entre elas, recebendo a maior parte da decoração e que dão origem a painéis modulares.

Tendo por base a obra do retábulo-mor da igreja matriz de Tarouca, a semelhança evidenciada pelos tronos e sacrários das obras que pensamos terem saído das mãos de Francisco Rebelo, é uma vez mais elucidativa e comprovativa da sua intensa actividade como mestre entalhador e responsável por estas obras.

Os tronos apresentam uma configuração hexagonal e uma decoração, essencialmente, preenchida por enormes folhas de acanto e cabeças aladas e na folhagem que decora os ângulos dos degraus são visíveis as grossas nervuras dos acantos.

No que toca aos sacrários, apresentam a forma original em formato de meia-lua ou barco dada pela disposição dos enormes enrolamentos de acantos que se expandem a quase toda a largura da banqueta. Na gramática decorativa empregue no remate das portas, normalmente, Francisco Rebelo varia entre as fénices afrontadas, meninos músicos e dois anjos ou dois meninos que seguram uma coroa.

Relativamente aos embasamentos destas estruturas retabulísticas, podemos inferir que todos registam um pormenor característico do mestre Francisco Rebelo: os atlantes são, normalmente, figuras femininas representadas como que emergindo de bolbosas folhas de acanto e seminuas, aparentando um cariz exótico e que suportam o peso de toda a composição.

Quanto aos arcos cruzeiros e respectivos retábulos colaterais constatamos que, à excepção feita para a obra documentada da Igreja matriz de Vila Seca, em Armamar, também o arco cruzeiro e retábulos colaterais da Igreja matriz de Freixinho, em Sernancelhe, se podem atribuir ao mesmo mestre pela semelhança que evidenciam ao nível da estrutura: de planta plana com duas colunas torsas, os retábulos colaterais inserem-se no arco cruzeiro, sendo as arquivoltas deste mesmo arco, o seu remate. Os intercolúnios são de formato rectangular, pintado. As arquivoltas torsas (exterior e interior) e a plana (intermédia) exibem uma grande planimetria que advém da própria configuração das ilhargas dos retábulos colaterais.

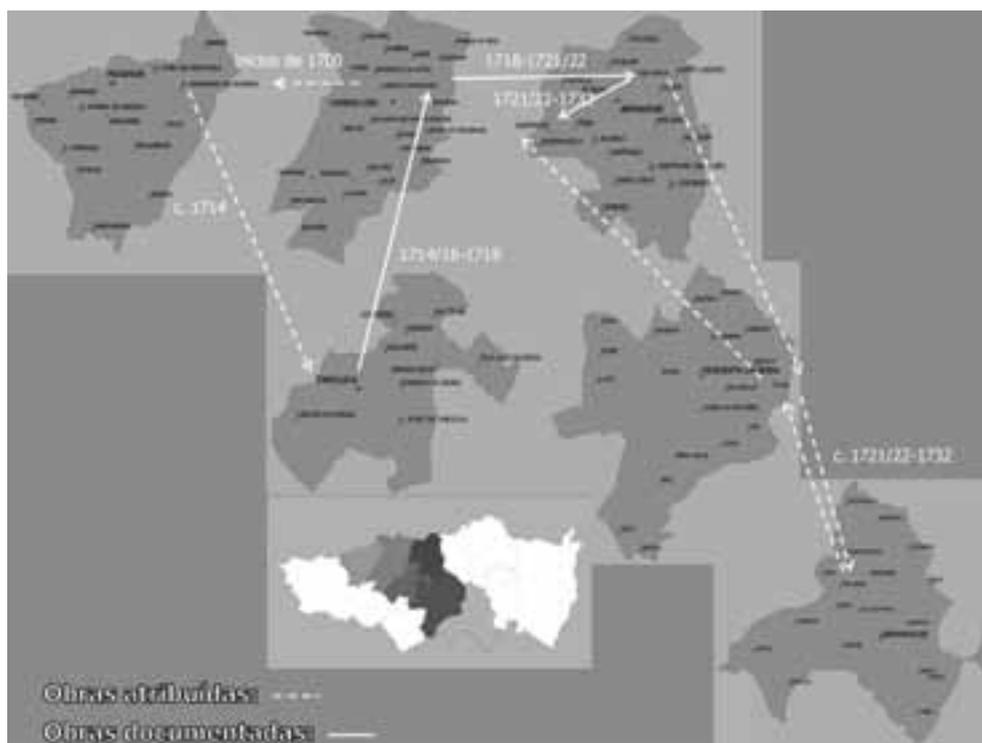
Não mencionámos, todavia, os retábulos colaterais que, na realidade, são laterais da Capela de Nossa Senhora da Esperança, em Lamego, uma vez que ao tratar-se de uma obra de parceria, pensámos terem sido executados pelo seu parceiro, o mestre imaginário Manuel Ribeiro, já que não encontrámos grandes similitudes com o que Francisco Rebelo fazia, excepto no entalhe dos gordos acantos. O mesmo não se aplica ao arco cruzeiro que evidencia os seus traços característicos.

Igualmente, o facto, deste artista ser tratado por mestre, desde 1714, faz-nos crer que se encontraria em actividade há já algum tempo e que teria tido uma oficina a funcionar.

Até à data, exceptuando a atribuição de Gonçalves da Costa como sendo da autoria de Francisco Rebelo os retábulos do Convento de São Francisco, em Lamego[9], não descobrimos prova documental de tal ocorrência, mantendo por isso a sua atribuição[10]. Porém, a sua residência na sede do Bispado e tão próximo do Convento, é uma possibilidade a ter conta.

Arriscamos, por isso, a atribuição da data de inícios de 1700 às obras que Gonçalves da Costa imputa a Francisco Rebelo porque sabemos que foi Dom António de Vasconcelos e Sousa, bispo de Lamego entre 1693-1706 que continuou e finalizou a nova igreja do Convento de São Francisco[11], uma vez que a antiga se teria arruinado, obra esta começada por Dom Frei Luís da Silva Teles que teria tomado posse da diocese em 1677, mas que, entretanto, fora chamado para comandar o arcebispado de Évora. Estando já a comandar os desígnios da Diocese de Coimbra, Dom António de Vasconcelos e Sousa ter-se-ia deslocado a Lamego com toda a pompa, em 1711, para dizer a primeira missa na igreja nova do Convento, tal como o provam as *Memórias Paroquiais de 1758*[12].

---

[9] QUEIRÓS, 2002: 121.
[10] QUEIRÓS, 2006: 230 (vol. I).
[11] QUEIRÓS, 2002: 73-74, 89-90 e 212-214; QUEIRÓS, 2006: 125 (vol. I).
[12] COSTA, 1984: 566-568; QUEIRÓS, 2002: 593-594.

## Conclusão

O que pretendemos evidenciar aqui é, acima de tudo, a importância da talha nacional e o seu peso incontestável no panorama retabulístico da Diocese de Lamego, testemunhando uma vez mais que o Bispado, no que toca aos artistas ligados ao entalhe da madeira, sobretudo, no início do século XVIII, dispunha de bons entalhadores, imaginários e escultores, não necessitando de recorrer aos já conceituados mestres dos grandes centros urbanos como Porto e Braga, uma vez que possuía artistas naturais da Diocese.

Relativamente aos encomendadores, inferimos que estes se encontravam, inevitavelmente, ligados à Igreja: Colegiadas, Confrarias e párocos locais.

No que respeita ao mestre imaginário e escultor Francisco Rebelo, procurámos explicar o circuito das suas obras documentadas e atribuídas, por semelhanças estruturais e decorativas, pretendendo demonstrar que a sua área de influência se teria estendido desde o arciprestado de Resende, passando pelos arciprestados de Lamego, Armamar, Tarouca e Moimenta da Beira até ao de Sernancelhe.

## Obras documentadas

**Figura n.º 1**
Tarouca. Igreja de São Pedro, Tarouca.
Retábulo-mor

**Figura n.º 2**
Lamego. Capela de Nossa Senhora da Esperança, Lamego (Almacave).
Arco cruzeiro e retábulos laterais

**Figura n.º 3**
Armamar. Igreja do Espírito Santo, Vila Seca.
Arco cruzeiro e retábulos colaterais

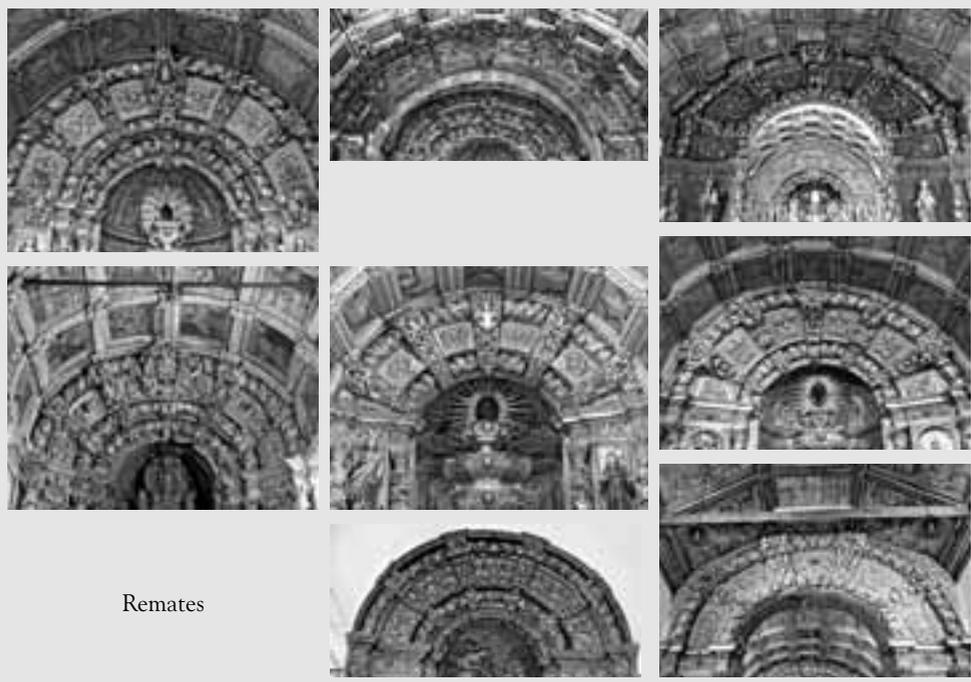
**Figura n.º 4**
Armamar.
Igreja de São Pedro, Queimada.
Retábulo-mor

**Figura n.º 5**
Armamar.
Igreja de São Pedro, Queimada.
Pormenor do tecto da capela-mor

## Obras atribuídas[13]

[13] Legenda das Figuras: na linha superior, da esquerda para a direita (Retábulo-mor da Igreja de São Martinho, São Martinho de Mouros, Resende; Retábulo-mor da Igreja de São Bartolomeu, Vilar, Moimenta da Beira; Retábulo-mor da Igreja de São Miguel, Freixinho, Sernancelhe); na linha do meio (Arco cruzeiro e retábulos colaterais da Igreja de São Miguel, Freixinho, Sernancelhe); na linha inferior, da esquerda para a direita (Retábulo-mor e retábulos das capelas laterais do lado do Evangelho da Igreja do Convento de São Francisco, Lamego).

Remates

Tronos e Sacrários

Embasamentos

## Fontes e bibliografia

### Fontes

ARQUIVO Distrital de Viseu – *Fundo Notarial*, *Livro de Notas de Lamego*, n.º 97/4, fls. 58v-59; n.º 102/9, fls. 24v-25v; n.º 398/87, fls. 10v-12.

ARQUIVO Distrital de Viseu – *Fundo Notarial*, *Livro de Notas de Tarouca*, n.º 46/15, fls. 81-82; n.º 47/16, fls. 9-10v

### Bibliografia


ALVES, Alexandre, 2001 – *Artistas e Artífices nas Dioceses de Lamego e Viseu*, vol. III. Viseu: Governo Civil do Distrito de Viseu.

CORREIA, Vergílio, 1923 – "Artistas de Lamego", in *Subsídios para a história da arte portuguesa*, vol. XI. Coimbra: Imprensa da Universidade.

COSTA, M. Gonçalves da, 1984 – *História do Bispado e Cidade de Lamego*, *Renascimento II*, vol. IV. Braga: Oficinas Gráficas de Barbosa & Xavier.

COSTA, M. Gonçalves da, 1986 – *História do Bispado e Cidade de Lamego*, *Barroco I*, vol. V. Braga: Oficinas Gráficas de Barbosa & Xavier.

COSTA, M. Gonçalves da, 1992 – *História do Bispado e Cidade de Lamego*, *Barroco II*, vol. VI. Braga: Oficinas Gráficas de Barbosa & Xavier.

QUEIRÓS, Carla Sofia Ferreira, 2002 – *Os Retábulos da cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola regional. 1680-1780*. Lamego: Câmara Municipal de Lamego.

QUEIRÓS, Carla Sofia Ferreira, 2006 – *A importância da sede do Bispado de Lamego na difusão da estética retabular: tipologias e gramática decorativa nos séculos XVII-XVIII*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 3 vols. (Tese de Doutoramento, policopiada).

# O complexo caminho: da encomenda à obra realizada. Uma casa nobre no Rio de Janeiro

*Cybele Vidal N. FERNANDES*

## A encomenda

O tema desta comunicação é um projeto de importância relevante, uma casa nobre na região de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, mandada construir pelo Imperador D. Pedro I. A obra nasceu da necessidade de dar morada digna a uma dama da nobreza paulista que havia assumido uma posição extraordinária no cenário da Corte do Rio de Janeiro, a Marquesa de Santos[1]. Como deveria ser projetado tal edifício, destinado a utilização tão incomum, na medida em que, circunstancialmente, a residência particular seria também o local onde o Imperador reuniria inúmeras autoridades de Estado e representantes da nobreza?

Para tão significativo projeto, importa conhecer os artistas comprometidos com a construção da residência: Pierre Joseph Pézerat[2], responsável pelo traçado do edifício; o construtor Pedro Alexandre Cravoé, pela condução da obra, os irmãos Marc e Zepherin Ferrez, e Francisco Pedro do Amaral, pela realização do programa decorativo. Para analisar o resultado final desse projeto, analisemos a participação de cada um desses personagens na obra e no contexto social e artístico da Corte do Rio de Janeiro.

---

[1] Domitila de Castro Canto e Melo nasceu em dezembro de 1797, em Santos, São Paulo, em uma família abastada. Casou-se em 1815 com o Felício Pinto Coelho de Mendonça e teve três filhos. Separou-se em 1819 (oficialmente em 25/05/1824). Conheceu D. Pedro em 1822 e veio para o Rio em 1823, quando se tornou Primeira Dama da Imperatriz Leopoldina (1825) e favorita do Imperador, com quem teve quatro filhos. (Isabel Maria, 1824; Maria Isabel e Pedro, que faleceram após o nascimento, e Maria Isabel, em 1830).

[2] Joseph-Pierre Pézerat nasceu em fevereiro de 1801 em Comuna de Champvent e estudou na Escola Politécnica de Paris (1821-1825); com o apoio de Vaudoyer ingressou na Escola Especial de Arquitetura de Paris, uma sessão da École des Beaux-Arts. Viveu na França, no Brasil (onde trabalhou no Rio de Janeiro e em outras Províncias, entre 1825 e 1831, tendo assumido o cargo de Arquiteto particular do Imperador). Esteve ainda na Argélia, África (até 1840) e a maior parte da vida em Portugal (1840-1871) onde morreu. Lecionou na Escola Politécnica de Lisboa e tornou-se Engenheiro Chefe da Câmara Municipal de Lisboa .Deixou em Portugal a maior parte das suas obras.

## Sobre o risco e a construção da residência

Há muitas dúvidas sobre a origem da residência, que remonta ao ano de 1826, quando foram adquiridas, em nome de D. Domitila de Castro Canto e Melo, algumas propriedades vizinhas (talvez quatro) no bairro de São Cristóvão[3]. Um dos edifícios em especial (não se sabe exatamente qual ou quais deles foram escolhidos) sofreu grande transformação e deu origem ao prédio traçado de Pézerat, dentro do gosto neoclássico. As demais propriedades foram aproveitadas para acomodar cavalariças e empregados[4]. O certo é que o edifício resultou, na maior parte, da intervenção do arquiteto, mas a análise da construção indica que a residência é, pelo menos, de dois momentos diferentes, havendo indícios que sinalizam para escolhas diversas, como por exemplo: a parte de baixo do prédio é de pedra e a superior de estuque; foi empregado o arco pleno na rotunda e o arco abatido no corredor; na parte de baixo o pé direito é bem menor que o do andar superior. Quanto às técnicas, observa-se que Pézerat optou por soluções bem modernas e, uma prova disso, é a utilização de "cordas de ferro" na amarração do telhado da construção[5]. Seus serviços foram contratados pelo governo brasileiro em 1825, ocasião em que lhe foi recomendado estudar melhorias para o sistema de distribuição de águas da cidade do Rio de Janeiro, possivelmente aplicando técnicas inglesas[6].

A sua atuação no Brasil fica, de certo modo, comprometida quanto à análise das obras em que atuou porque, na verdade, o arquiteto não teve oportunidade de riscar edifícios novos, voltados para uma determinada finalidade. O que ocorreu, por força das circunstâncias na época, foi a sua intervenção em diversos edifícios, visando sua reforma e modernização. O traço marcante dos seus projetos era a limpeza de linhas e a clareza das formas. Nesse sentido, coube a ele dar o aspecto

---

[3] Interessava ao Imperador que Domitila de Castro Canto e Melo, sua favorita, estabelecesse residência nas proximidades do Palácio da Quinta da Boa Vista. Sua morada deveria ser de bom gosto e de bom tamanho, para servir ainda às necessidades ocasionais de Estado. A Marquesa ocupou um lugar de relevância na vida da Corte, naquela ocasião e, da sua relação com o Imperador, nasceu uma filha, Isabel Maria de Alcântara, batizada no dia 31/05/1824 na Matriz de São Francisco Xavier do Engenho Velho, como filha de pais incógnitos. Posteriormente, o registro de batismo foi modificado com o nome dos verdadeiros pais e o Imperador reconheceu publicamente a filha. N. A.

[4] Há incertezas sobre o número de propriedades adquiridas para a Marquesa de Santos e a sua destinação. No entanto, por documentos referentes à venda ao Imperador D. Pedro I, das suas propriedades no Rio de Janeiro, podemos tirar algumas conclusões. No Livro 169 de Escrituras Públicas do Cartório do Tabelião Dr. Victorio da Costa, no Rio de Janeiro, em 13/08/1829, há os registros da compra das seguintes propriedades: *a casa grande em que habita a Marquesa com sua chácara, senzalas. cocheiras, cavalherias; a chácara e casa que foi de Theodoro Ferreira de Aguiar, com todos os seus pertences próximos e separados; as casas amarelas que o primeiro passou à Marquesa, com sua chácara. A casa e chácara que foi de Francisco Joaquim de Lima, e todas as propriedades que estão nos ditos terrenos aforados e pertencentes a dita Marquesa, conforme respectivos títulos.* Mais adiante há ainda o registro de mais uma propriedade pertencente aos pais da Marquesa, José de Castro Canto e Melo e sua mulher, D. Francisca Pinto Coelho de Mendonça, igualmente comprada pelo Imperador, situada na Estrada da Segunda Travessa do Engenho Velho, defronte da chácara camada Joana.

[5] As informações técnicas foram conseguidas com o professor o arquiteto da UFRJ Olynio F, em 2008.

[6] Os seus conhecimentos eram muito avançados nesse sentido. Prova disso é a obra referente à conclusão do aqueduto de Belas, realizada mais tarde.

final ao Palácio da Quinta da Boa Vista[7], eliminando, das intervenções anteriores, os acréscimos neogóticos aplicados pelo arquiteto inglês John Johnston (1821). Pézerat acrescentou ao edifício um corpo neoclássico à frente do antigo (1826-1830) dando mais elegância ao mesmo, como convinha a uma morada nobre, interferindo também no exterior da residência[8].

Realizou ainda reformas na Fazenda de Santa Cruz, onde criou uma ala nova e recuperou a antiga capela. Na Academia Militar do Rio de Janeiro (1826) futura Escola Politécnica, aproveitou as fundações para a catedral, traçada ainda no século XVIII, e criou uma fachada clássica em dois níveis, templo central com frontão triangular, com quatro pilastras colossais, distribuindo as visadas de direita e esquerda[9]. As obras não foram concluídas, tendo Pézerat deixado o Brasil em 1831.

No projeto da Casa da Marquesa de Santos, casa nobre de periferia no Rio de Janeiro, Pézerat adotou uma solução que se aproxima do gosto dos pequenos palacetes portugueses. O aspecto geral do edifício é muito elegante, resultante da associação de equilíbrio, adequação dos elementos estruturais e da escolha exigente dos materiais – mármores, granitos, madeiras de lei. A solução para a fachada remete à que havia realizado no edifício da Academia Militar: um bloco compacto, dividido em dois níveis, onde grossas pilastras fazem a marcação vertical acentuada, na platibanda, pelo arremate com quatro vasos em mármore. As várias janelas, em cantaria, fazem a marcação horizontal. As paredes externas são brancas e contrastam com a pedra de cantaria das aberturas. As laterais são ritmadas com frontão central e tímpano, decorado com as figuras de Apolo e Minerva.

Na fachada posterior a parte central da construção avança, em planta circular, formando um recinto que se destaca do corpo do edifício. Esse corpo avançado tem três aberturas em arco pleno, na parte inferior e três janelas-balcão, com guarda-corpo em ferro[10], na parte superior. O acesso, do segundo piso da rotunda ao jardim, é feito por dois lances de escadas, igualmente circundadas por guarda-corpo em ferro, que se encurvam num movimento em ferradura. A existência desse corpo circular surpreende o visitante, que ainda guarda na mente o tratamento planimétrico da fachada principal do edifício. Essa solução é muito elegante, e faz uma ligação agradável, do interior com o exterior da residência, num original arranjo espacial.

O tratamento exterior se equilibra perfeitamente com as soluções internas do edifício. Para conferir ao mesmo o aspecto atual, Pézerat elevou o pé direito do piso superior; ordenou o espaço interno do piso inferior em duas alas, com os salões *Príncipe*

---

[7] A primitiva residência pertencera aos Jesuítas e depois a Elias Antônio Lopes, que a doou ao governo português, na chegada de D. João VI. A intervenção de Pézerat no edifício conferiu ao mesmo as feições aproximadas do Palácio da Ajuda, Lisboa, de traçado claramente Neoclássico. No Palácio da Quinta, Pézerat ainda trabalhou na fachada e nos jardins.

[8] Ao retornar a Portugal Pézerat assumiu a responsabilidade das obras públicas relacionadas com a infra-estrutura da cidade. Observa-se o gosto do artista em alguns exemplos: em 1859 projetou em Lisboa a urbanização do norte do passeio Público, prolongou o jardim e criou uma grande praça. Em 1853 projetou também o chafariz do Loreto.

[9] Esse edifício sofreu grande reforma no final do século XIX, ficando com fachada em três níveis, o templo elevado sobre um átrio aberto em três arcos com pedras em bossagens, janelas em vergas retas e divisões verticais bem marcadas.

[10] Os trabalhos de serralheria seriam da oficina de um certo serralheiro de nome Enochi.

*de Joinvile* e a *Sala Luso-Brasileira*, unidas por um vestíbulo revestido de mármore branco e granito negro, fechado por arquivoltas, que se abrem ao fundo para os dois primeiros lances da escada.

Essa suntuosa escada de dois movimentos, iluminada por clarabóia, leva ao *Salão da Aurora*, o primeiro a ser alcançado pelo visitante que se dirige ao andar superior do palacete. Dentro da lógica funcional, considerando os cômodos principais, a planta se distribui simetricamente, a partir do *Salão da Aurora:* à direita ficam o *Salão da Música,* que se liga ao *Salão da Águia*; à esquerda o *Salão dos Deuses*, que leva ao *Salão da Flora*. A linha de simetria da planta, seja no piso inferior, ou no superior, foi muito bem sucedida em sua disposição, uma vez que o visitante se desloca dentro do edifício com muita segurança, percebendo facilmente a distribuição interna que tanto contempla a parte social da residência, quanto preserva a intimidade dos espaços, de uso particular, da Marquesa e do Imperador.

Há ainda muito a ser estudado nesse exemplo, mas é clara a intenção de Pézerat (que tornou-se *Arquiteto Particular do Imperador,* 12/10/1828) ao definir o traçado básico da planta, a ordenação dos elementos estruturais, o equilíbrio das aberturas e a relação muros *versus* espaços vazados. Chama ainda atenção o cuidado de não sobrecarregar as fachadas com elementos escultóricos que, em lugar de fazer valer a acentuação dos elementos de força ou de ordenação, viessem a se sobrepor, como sobrecarga decorativa inadequada, ao sentido de pureza e sobriedade de linhas, adotado no edifício. São, portanto, poucos os elementos decorativos de platibanda. A utilização de materiais novos, como o ferro empregado, nas aberturas e escadas, não sobrecarregou os efeitos de contraste dos materiais.

Internamente, segundo as regras clássicas, o edifício deve ter espaços racionalmente distribuídos, ser bem claro e ventilado. Nesse sentido, os cômodos foram interligados por escadas, corredores, e localizados hierarquicamente. Foram ainda bem contemplados com as portas-balcão e janelas, que oferecem ventilação suficiente para o conforto interior, e luz natural para a percepção da decoração aplicada.

Quem era o construtor responsável pela realização dos planos de Pézerat? Era Pedro Alexandre Cravoé, um personagem do qual se conhece muito pouco, que chegou ao Rio de Janeiro em 1824. Era português nascido em Lisboa (cerca de 1800) filho de franceses, e com formação pouco esclarecida. Em carta aos membros da Academia Imperial, no Rio de Janeiro em 1828, afirmava que, entre 1820 e 1821, em Lisboa, redigira um jornal artístico e outro político, e que fora membro da *Sociedade Promotora das Belas Artes*, para a qual montara o escritório da comissão encarregada de erguer a *Estátua da Constituição*, na Praça do Rocio. Afirmava, ainda, que aprendera o ofício de marceneiro mas era, na verdade, um marceneiro-arquiteto, porque construíra uma ponte sobre o rio Douro, no Porto, *que os senhores arquitetos não haviam conseguido fazer*.

Cravoé precisava esclarecer questões sobre sua formação profissional, e fazer referências a atividades de certa relevância não só quanto ao conhecimento técnico, mas também quanto às boas relações e amadurecimento cultural. Nesse ponto, é preciso não desconsiderar a tradição portuguesa, na qual os construtores (assim

como escultores e pintores) comprovaram, por várias vezes, seu conhecimento como riscadores, capacidade que adquiriram na prática e não numa escola especializada. Tal tradição era comum também ao Brasil, haja vista a atividade e as realizações de vários mestres-de-obras ativos na cidade do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XVIII, dentre os quais destacamos: Antônio José da Costa Barbosa, armações dos teatros e mausoléus nos ofícios de falecimento de D. José, 1777; Antônio Gomes Faria, ponte sobre o rio Anil, 1791; Antônio Ramos Viana, ponte de São Cristóvão e Casa da Pólvora, 1792; Roque de Azevedo Lisboa, ponte sobre o rio Faria, 1789, dentre outros[11]. Nesse caso, a situação de Cravoé seria comum a outros arquitetos amadores, que muitas vezes seguiam modelos anteriores, em época em que o uso do termo arquiteto não tinha o sentido que tem hoje.

Cravoé, no entanto, não conseguiu firmar-se como profissional bem conceituado no cenário artístico do Rio de Janeiro. Apesar de ser reconhecido, pelo Imperador, como capacitado para o cargo que lhe fora conferido, duvidava-se da sua formação e especialização na área de arquitetura e construção. Era especialmente mal visto pelos artistas franceses, uma vez que, em várias ocasiões, por interesses políticos, assumira posição ao lado do grupo de portugueses formado pelo padre Rafael Soyé (nomeado secretário da Academia) e de Henrique José da Silva (seu diretor). Henrique José da Silva, Soyé e Cravoé, estavam, na verdade, protegidos pelo novo Ministro do Império, José Feliciano Fernandes Pinheiro, Visconde de São Leopoldo (que havia sido discípulo de Soyé em Coimbra). O grupo português desejava assumir a direção da Academia Imperial, cujo projeto era inteiramente dos artistas franceses, e se opôs politicamente aos mesmos[12]. Há vários episódios que envolvem Cravoé nas contendas referentes à finalização das obras do prédio da Academia Imperial, no Rio de Janeiro. Nesse sentido, Afonso Taunay fez a seguinte observação sobre o artista: *recém imigrado, antigo marceneiro e mestre de obras autodidata, nomeado, não se sabe como, arquiteto do governo*[13].

Os diversos arranjos políticos acabaram por premiar Cravoé, que conseguiu ser nomeado para várias obras na cidade[14], sendo duas de grande importância, não só para os planos do governo, como por terem sido traçadas por dois renomados arquitetos franceses que estavam a serviço da Corte. Veio a tornar-se *Inspetor do Edifício da Academia Imperial das Belas Artes,* traçado por Grandjean de Montigny, e retomou as obras do prédio, que estavam paralisadas por falta de verbas. Em 07/01/1825 Cravoé

---

[11] Dentre outros, conferir: CAVALCANTI, 2004:319.

[12] Sobre Pedro Cravoé escreveu Porto-Alegre em Apontamentos sobre as Belas Artes no Rio de Janeiro, publicados em 1839 no periódico Belas Artes: *Por fatalidade chegaram ao Brasil dois homens maus e um bom.Henrique José da Silva, discípulo ingrato de Pedro Alexandrino, mais hábil na intriga que no desenho e na pintura, e o célebre Pedro Cravoé, que de mercador de móveis se ergueu em arquiteto, ao passar a linha equinocial. O santeiro João Joaquim Alão, filho do Porto, discípulo de Vieira Portuense, era um bom homem.*

[13] TAUNAY, 1956:238.

[14] Cravoé foi nomeado Arquiteto da Câmara Municipal, Fiscal das Obras da Academia Imperial, Arquiteto da Casa Imperial (de 07/01/1825 a 16/03/1830). Outras obras suas: completou a fachada da Capela Imperial (1825/26) substituindo o frontispício em madeira por elegante frontão em pedra, demolido em 1922; implantou um plano de numeração das casas do Rio de Janeiro (aprovado em 21/05/1824 pelo Ministério da Justiça). Quando D. Pedro I renunciou (07/04/1831) Cravoé retornou a Portugal, onde faleceu.

era também designado *Arquiteto da Casa Imperial* e certamente, por essa prerrogativa, foi escolhido como construtor do palacete da Marquesa de Santos, traçado por Pézerat que, como o prédio da Academia, era de gosto neoclássico.

É curioso que, considerando a difícil relação entre mestres franceses e portugueses, após a inauguração da Academia, somente o arquiteto Grandjean de Montigny obteve permissão para atuar como professor, como nos informa Debret: *Quanto a Grandjean, que o novo arquiteto português do governo contava afastar o mais rapidamente possível, tinha ele, em virtude de sua especialidade, o privilégio de dar uma aula de duas horas apenas aos alunos do diretor, que se destinavam à arquitetura*[15]. Apesar de uma carga horária tão pequena, aquela decisão sinalizava para o reconhecimento da necessidade premente do ensino aprofundado de arquitetura no Brasil, porque a carência de profissionais bem formados era extrema. Aproveitava-se, assim, as lições de um grande arquiteto presente na Corte, voltado para a moderna estética neoclássica européia, capaz de ensinar e desenvolver o gosto naquela área.

Voltando o foco para a participação de Cravoé nas obras do palacete da Marquesa de Santos, entendemos que esta questão está para ser melhor estudada, a partir da análise de documentação específica. Não pudemos avançar muito, mas acreditamos que, em um processo construtivo, nem sempre o produto final corresponde, em exatidão, ao primeiro traçado do arquiteto, isto é, que algumas intervenções por parte do construtor ocorrem, por vários motivos, à revelia do arquiteto, durante o processo construtivo. Esse não é um fato incomum, e as interferências podem ocorrer por vários motivos, acentuando-se ainda mais se as obras se arrastarem por vários anos.

Esse não é o caso aqui analisado, uma vez que as obras se deram num período razoavelmente curto, entre 1824 e 1827. No entanto, alguns fatores devem ser considerados: o ambiente artístico da Corte no período, rivalidades entre os artistas portugueses e franceses, problemas surgidos no decorrer da obra (considerando-se que a mesma resultava do aproveitamento de parte de uma construção anterior, naturalmente de características técnicas-construtivas ligadas à tradições portuguesas e às práticas construtivas coloniais).

Sobre tal possibilidade, há um fato citado por Cravoé, na intenção de provar a sua capacidade profissional. Como *Inspetor das Obras da Academia Imperial*, afirmava que, ao assumir as obras do edifício, fizera modificações visando melhorar a iluminação das salas de aula. Para comprovar tal fato era preciso comparar as salas de Desenho, obra sua, com a de Arquitetura, obra do arquiteto Grandjean: *Era a arquitetura a arte de edificar e o Sr. Grandjean só construíra edifícios que desabavam, como a bolsa, ou nos quais a chuva penetrava de todos os lados, como em casa de Sr. José de Oliveira Barbosa... Que prova maior não haveria de quanto não passava de mero projetista de arquitetura?*. Percebe-se aqui que a discussão travada girava em torno da formação e da experiência profissional dos dois envolvidos: um arquiteto de formação erudita, mais teórico que prático, e um construtor, cuja habilidade e domínio resultaram da atividade prática.

---

[15] DEBRET, 1978a: 125.

## Sobre o programa decorativo e seus autores

Um edifício, para além da elegância das suas linhas estruturais, deve ser considerado também na adequação e situação dos elementos escultóricos e pictóricos aplicados, que se somam á sua estrutura, positiva ou negativamente. O esmero, anunciado, desde a portaria do palacete, se intensifica no tratamento dos salões superiores, onde se observa a combinação de painéis decorativos em escultura e pintura, próprios a cada um dos salões. Isso se justifica porque o segundo pavimento do prédio foi especialmente dedicado à vida social da residência. Tal fato, segundo a tradição da arquitetura portuguesa, pode ser observado na fachada do prédio, onde a importância do segundo nível é acentuada pela presença e ritmo das portas-balcão, com guarda-corpo em ferro.

Os escultores responsáveis pela decoração exterior e interior, foram Marc e Zepherin Ferrez (04/09/1788 – 31/03/1850 e 31/07/1797 – 22/07/1851, respectivamente) artistas franceses nascidos em Saint-Laurent, França. Formados pela *École des Beaux-Arts*, onde foram alunos de Felipe Lourenço Roland, mestre de David D´Angers, e Nicolas Beauvallet, escultor, gravador e restaurador. Apesar de sua sólida formação, não integravam o grupo dos artistas da Missão Francesa, mas foram aproveitados para formar o corpo de professores da Academia. O decreto de 23/11/1820 traz o registro dos seus nomes como *Pensionários Substitutos do Governo*, sendo entregue a Marc Ferrez o ensino de Escultura (tornando-se professor permanente em 1837, quando sucedeu o português Joaquim Alão) e a Zepherin Ferrez o ensino de Gravura de Medalhas. Juntos realizaram inúmeras obras para o governo, como a decoração em relevo da fachada do edifício da Academia Imperial, cabendo também a eles a definição do sistema de ensino da estatuária no Brasil[16].

No Palacete da Marquesa de Santos, a decoração em relevo se completa com os ciclos de pintura, revestindo tetos e paredes. O recinto principal é o *Salão dos Deuses*, onde se reuniam as autoridades e onde ocorriam inúmeras festas. O teto tem ao centro um medalhão, onde Júpiter, senhor dos céus, aparece com seus atributos (o cetro, a águia, os raios, os símbolos da Justiça, da Ordem, da Autoridade) possível referência à grandeza do Imperador D. Pedro I. Abaixo está Plutão, deus do inferno; à sua direita, Juno, esposa de Zeus, e Mercúrio, mensageiro dos deuses. Mais ao fundo, Marte (Guerra), Vênus (o Amor e a Beleza) e Apolo (as Artes e a Luz) e em plano recuado, Minerva e Netuno, Ceres e Vulcano. Aparecem ainda as três Graças (Aglaia, Talia e Eufrosina) e as Três Horas (Eunomia, Dirce e Irene). Nos quatro medalhões de esquina, os gêmeos Castor e Pólux, Ceres (Agricultura) Minerva (Sabedoria) Andrômeda. Arrematando o conjunto, uma sanca com óvulos, dentículos, folhas de acanto, contorna toda a sala, tendo ao centro representações femininas dos Quatro Elementos (Ar, com manto esvoaçante) Água (com plantas aquáticas) Fogo (com

---

[16] Informa Debret que o escultor Zepherin Ferrez, gravador de medalhas, cinzelou e fundiu em bronze uma estátua de corpo inteiro de D. Pedro I, com dois pés e meio de altura. Foi enviada a Roma como modelo para cópia a ser feita em mármore por um aluno de Canova para decorar a Biblioteca Imperial. Ver DEBRET, 1978a: 136.

as mãos sobre a pira) Terra (cingindo grinaldas de flores). O conjunto é trabalhado em estuque dourado e policromado.

Esse tratamento em relevo decorativo se repete na sala seguinte: Aurora, Filha de Titã e da Terra, irmã do Sol e da Lua, anuncia a chegada do dia. Segundo a lenda, ao perder um filho chorou lágrimas abundantes e deu origem ao orvalho da manhã. Com uma das mãos ela espalha uma chuva de rosas e expulsa a Noite e o Sono.

O próximo recinto é o *Salão da Música*, onde o tema central retrata um momento da vida de Apolo, como protetor das Artes. Ao centro Euterpe, Deusa da Música, toca sua harpa enquanto é observada por Apolo. Em torno das figuras centrais, alguns cupidos tocam instrumentos variados (flauta, violino, lira, harpa). Seguem-se dois painéis pintados: *Apolo conduzindo o carro do Sol* e *Faetone conduzindo o carro do sol* também, mas o seu carro, de acordo com a narrativa mitológica, está desgovernado. A sanca também combina relevo e pintura, nesse caso, cenas das *Metamorfoses de Ovídio* (quatro sobre Apolo e Marsias, outras sobre os amores de Apolo).

Nas duas salas menores, que se seguem aos salões de esquina, a decoração é adequada ao ambiente de uso particular, talvez o escritório do Imperador, o *Salão da Águia* e do lado oposto, o *Salão da Flora*, toucador da Marquesa. O *Salão da Águia* recebe esse nome por ter uma águia representada em relevo no centro do teto, e pinturas em cenas mitológicas nas paredes e na pequena alcova, que fica ao lado. O *Salão da Flora*, em posição simétrica, tem decoração em relevo mais simples. O repertório utilizado na decoração de todas as salas permite perceber as relações simbólicas estabelecidas com a pessoa do Imperador, da Marquesa e com Brasil, além das alusões à função específica de cada sala. O cuidado em escolher dois escultores de boa formação, ligados à estética neoclássica, assegurou a harmonia da decoração aplicada com as linhas arquitetônicas da residência.

Resta considerar a decoração pictórica, que foi entregue a um artista brasileiro, Francisco Pedro do Amaral[17] pintor, arquiteto, cenógrafo, decorador, paisagista. Amaral era pardo, não estudou na Europa, mas teve bons professores no Rio de Janeiro. Iniciou-se com José Leandro de Carvalho, artista da chamada *Escola Fluminense de Pintura*, responsável por diversas obras importantes na cidade[18]. Por sete anos freqüentou a Aula *de Desenho e Figura,* de Manoel Dias de Oliveira, artista muito bem formado, que se aperfeiçoara em Portugal e em Roma, onde foi aluno de Pompeu Girolamo Battoni, mestre da Academia de São Lucas de Roma. Estudou cenografia com o pintor e cenógrafo português Manoel da Costa e com um cenógrafo ou arquiteto italiano, do qual só se conhece o primeiro nome, Argêncio.

Posteriormente, Amaral matriculou-se nas aulas de do pintor francês Jean Baptiste Debret, que o citou em seu livro *Viagem pitoresca ao Brasil* como um dos fundadores da *Escola Brasileira de Pintura: Os que mostraram maiores possibilidades foram Francisco*

---

[17] Uma boa fonte de referências sobre Francisco Pedro do Amaral é: PORTO-ALEGRE, 1856a: 375-378. Data de nascimento incerta; morte estimada em 10/11/1830, sepultado na igreja do Hospício.

[18] José Leandro fez vários retratos de D, Maria I e D. João VI, pintou cenários para o Teatro São João em 1813, fez o douramento da Capela Real, para onde pintou ainda os doze apóstolos que ornamentam as colunas e um retrato da Família Real para o altar-mor. Para o Mosteiro de São Bento pintou ainda diversos temas sacros.

*Pedro do Amaral, pintor e arquiteto, que decorou os palácios imperiais e executou os belos afrescos da sala dos filósofos na Biblioteca Nacional, bem como os arabescos do Palácio de D. Maria*[19]. O pintor e futuro diretor da Academia, Manoel de Araújo Porto-Alegre, foi um dos colegas de Amaral nas aulas de Debret.

Amaral desejou ser nomeado *Professor Substituto da Aula Régia de Desenho e Figura*; não conseguiu, mas recebeu uma bolsa como *Pensionário de Desenho e Pintura* na Academia Imperial das Belas Artes. Tornou-se *Decorador da Casa Imperial* e, como tal, decorou salas do Palácio da Cidade e do Palácio da Quinta da Boa Vista, além de várias casas nobres ( a exemplo da residência do Marquês de Inhambupe, no Campo de Santana e de Plácido Antônio Pereira Abreu, no Campo dos Ciganos). Decorou ainda, em 1828, as salas da Biblioteca Nacional (então localizada no Convento do Carmo). Segundo depoimento de Moreira de Azevedo: *Em 1828 sofreu a casa diversos reparos: pintaram-se as salas com elegância, encarregando-se desse trabalho o artista brasileiro Francisco Pedro do Amaral*[20]. Em suas atividades, fazia uso da *Iconologia de Cesare Rippa* (1523) citada pelo artista por ocasião da restauração e decoração de cinco coches para o segundo casamento de D. Pedro I, em 1829[21].

Sua pintura inicial, de gosto rococó, foi sendo substituída pela pintura neoclássica, na temática, na composição, na pincelada, na busca dos elementos decorativos adequados ao novo gosto. Observa-se em suas obras a preferência pelos temas mitológicos e o perfeito domínio do desenho com motivos em grotesco, utilizados pela primeira vez nas *loggias* de Rafael, no Vaticano, e em grande moda na pintura decorativa do período. Há, sobre o assunto, uma observação de Porto-Alegre: *Homem perseverante no estudo, teve a coragem de copiar todos os arabescos de Rafael, todas as composições de Percier, para abandonar pela escola clássica a borromínica, em que fora educado por Manoel da Costa*[22].

O Palacete da Marquesa de Santos guarda o mais bem preservado conjunto de pinturas produzidas por Amaral, fato relevante para o estudo da técnica e das tendências do artista. No *Salão dos Deuses*, completando os panos das paredes, entre as três portas de comprimento e as duas de largura, há vários painéis com jarrões de flores, borboletas e pássaros nacionais, delimitados por molduras delicadas e tecidos rendados, contornados por motivos em grotesco, que deixam entrever o fundo verde que domina a sala. Destacam-se, nas duas paredes de comprimento, as representações dos *Quatro Continentes*, ficando as alegorias da *Europa* e da *Ásia* colocadas frontalmente às da *América* e da *África*. Esse tema tornou-se muito comum, a partir do século XVI, quando o conceito sobre o mundo mudou significativamente. No século XIX era tema primordial, pois a questão nacional atravessaria todo o período, consolidando a idéia de Nação em todos os países civilizados.

---

19 Debret refere-se aqui ao Palacete da Marquesa de Santos, ocupado por D. Maria da Glória, após a volta de Domitila a São Paulo. N.A.

20 AZEVEDO, 1969a: 133.

21 Na ocasião escreveu um trabalho e o ofereceu ao Imperador: *Explicação alegórica da decoração dos coches de Estado de S.M.I, o Senhor Pedro I.*

22 PORTO-ALEGRE, 1856a: 375-378.

A decoração do *Salão dos Deuses* sugere que a narrativa do teto está intimamente relacionada com as demais imagens pintadas. Assim sendo, a representação de Zeus, e toda a corte do Olimpo, consagra o seu poder supremo e absoluto sobre os homens, e deve ser relacionada com a dos *Quatro Continentes* que, nas paredes do Salão se submetem também ao seu poder. A força dessa complexa representação remete ao poder absoluto do Imperador e ao seu domínio sobre o país.

No *Salão da Música*, no extremo oposto, além da pintura do teto, complementar ao relevo, há uma sanca decorada com dezesseis cenas das *Metamorfoses de Ovídio*[23]. Há ainda quatro grandes painéis com cenas de costumes, colocados frontalmente, dois a dois. O *Salão da Música* homenageia a alegria e a beleza da mulher, ali representada em cenas contornadas por molduras que entrelaçam elementos da flora e da fauna tropicais, ligados por fitas, pássaros, ornatos em grotesco, que se aproximam da tipologia da "Escola Francesa".

O *Salão da Aurora*, localizado entre os dois já citados, é igualmente dividido em cheios e vazios, pelas portas de acesso e as três portas-balcão. Destacam-se, no conjunto, quatro medalhões com a representação da Deusa Aurora, ladeados por outros medalhões com composições de flores e pássaros.

O artista dá um tratamento original ao conjunto, ao conferir às deusas o tom ocre, dando a impressão da figura ter sido modelada em argila ou entalhada em madeira local. Compondo ainda o cenário, delicadas cornucópias, que aparentam ser de vidro azul, formam um arranjo com flores tropicais. Nos demais painéis, composições em elementos do grotesco romano e ramos de flores, misturam instrumentos, partituras musicais e a paleta do pintor.

A parte baixa das paredes é contornada por uma faixa com paisagens de várias partes do mundo, cercadas por molduras de ferro fingido, à moda dos grotescos franceses: *Vista dos Alpes suíços; Paisagem com porto de rio no oriente; Viajante na entrada de um oásis; Paisagem com pagode chinês; Paisagem tropical com lagoa; Paisagem com ruína de templo grego; Paisagem com choupana nos Andes; Paisagem com viajante sobre um dromedário; Paisagem com o Mosteiro da Batalha; Paisagem no Tirol; Paisagem tropical com palmeira; Paisagem marítima com farol; Paisagem com castelo medieval; Paisagem com o Vesúvio; Paisagem na neve.*

Observa-se que foram escolhidas paisagens que remetem a locais conhecidos mas, às vezes, o autor aplicou às mesmas as regras referentes às paisagens idealizadas, valorizando certos elementos da cena e deixando uma área de luz em alguma parte da composição. Em traços soltos, riqueza de detalhes, paleta colorida e luminosa, como os artistas do século XVIII, Amaral evocou também os valores românticos das cenas pastoris, de natureza idílica, ora amena, ora assustadora, como o tema dos mares bravios, do deserto, do vulcão, que sugerem a luta do homem entre a vida e a morte.

---

[23] As cenas representadas são: Apolo e o rebanho do rei Admeto; Apolo e Esculápio; Apolo e Pégaso; Apolo e a sacerdotisa Polimnia, Apolo e Dafne; Apolo e Talia; Apolo e Estes; Apolo e Parthenos; Apolo, Latona, Diana e os Pastores;Rei Midas e o Barbeiro; Apolo e Marsias na disputa musical; Apolo e Cassandra; Marsias esfolado no Pinheiro; Latona manda Apolo e Diana matarem os filhos de Níobe; Apolo cura os ferimentos no rosto de Jacinto; Apolo e Coronis (amante de Apolo com quem teve um filho, Esculápio).

Considerando todo o conjunto, vemos que o pintor evocou a presença dos deuses, dos heróis, do homem culto e do homem simples, compondo com os personagens um grande e verdadeiro cortejo.

Em todas as salas do Palacete, podemos dizer que Francisco Pedro do Amaral realizou uma decoração condizente com os relevos aplicados, onde a paisagem, idealizada ou realística, atrai os visitantes, por seu interesse histórico ou cultural. O artista retratou a paisagem tropical, os diferentes espécimes da flora e da fauna do país, a luminosidade local, o frescor, o exotismo das matas brasileiras.

Destacamos, dentre as representações da casa, a figura alegórica da *América*, como uma mulher, rosto em três quartos, olhos ligeiramente amendoados, nariz afilado, lábios delicados, pés no chão, corpo nu, coberto apenas com um saiote feito de penas coloridas. Na cabeça traz um toucado de contas e penas coloridas que enfeita a cabeleira escura que cai sobre as costas (talvez o atributo mais próximo do nosso índio). O colo foi valorizado por um colar de contas; a natureza é lembrada pela vegetação nativa, pela figura do papagaio, em sua mão esquerda, pelas frutas tropicais: bananas, cajus, abacaxis.

Essa figura traz, em si, uma certa ambigüidade porque a imagem sugere que, ao retratar a índia, o artista não desejou, na verdade, realizar uma representação da América, e sim do Brasil, e para isso utilizou o tipo da mulher européia, numa alusão ao progresso e a cultura desejados para o país. Indo além, diríamos que idéia de ambigüidade está presente em outros aspectos do Palacete, desde a sua função, a certas soluções construtivas (como o salão oval e a escadaria em dois lances, que representam ainda um eco da estética barroco-rococó).

No caso da construção do Palacete da Marquesa de Santos, poderíamos dizer que o mesmo resultou de um processo do qual participaram artistas bem preparados, que trabalharam de modo a conferir à obra o caráter de casa nobre, condizente com a posição dos seus moradores e com a sua localização, as cercanias do Palácio da Quinta da Boa Vista. O projeto foi realizado em tempo relativamente breve. A casa, de fachada nobre, com os seus jardins, adequadamente localizados na parte posterior da residência, atendia às exigências de conforto e intimidade desejados pela sociedade do século XIX.

A comissão responsável pela obra foi composta por um arquiteto, com formação entre a arquitetura e a engenharia, que riscou os planos do Palacete, interpretados por um construtor de capacidade acreditada, a partir da sua experiência prática. Há aspectos que chamam a atenção, na construção do palacete, características técnicas que deixam entrever os métodos de Pézerat, como as amarrações em ferro na sustentação do telhado, já anteriormente referidos.

Essas soluções devem-se, certamente, à boa formação técnica do arquiteto que, mais que autor do projeto, era também a figura de maior importância, dentre os profissionais que trabalharam no edifício. Sobre essa questão específica, cabe aqui a observação de Paulo Varela Gomes: *O projetista é o portador da autoridade que lhe é delegada pelo dono da obra.Quanto mais elevada for a hierarquia e maior o poder do dono*

*da obra, mais autoridade projetual existe*. No caso, o dono da obra era o Imperador, e em segundo momento, a sua favorita, a Marquesa de Santos.

Paulo Varela Gomes afirma, no entanto, que em Portugal, tal situação, considerando a hierarquia dos envolvidos em um projeto, poderia ter certas nuances, não seguia uma regra definitiva. Após a análise de um contrato de 1528, o pesquisador concluiu que: *o dono da obra e o mestre deixam aos pedreiros a liberdade de determinar as dimensões gerais e até a forma das peças e molduras, uma vez dada a largura. Os pedreiros, de acordo com a tradição e o costume, sabiam perfeitamente fazer*. Indo além, afirma ter encontrado documentos que comprovam o interesse de instruir o pedreiro, verdadeiros manuais muito utilizados, como o encontrado na Biblioteca de Coimbra, referente à arquitetura do século XVIII. Em Portugal essa era uma realidade, havia *uma cultura de pedreiro* ligada aos sistemas de formação profissional e hábitos culturais do país. Desse modo, a complexidade do processo construtivo encontrou soluções próprias em Portugal, onde o pedreiro/o construtor, assim como o marceneiro, o entalhador, o pintor, demonstraram se apoiar em conhecimentos técnicos, havendo mesmo uma produção de manuais muito detalhados, voltados para uso específico desses profissionais.

Essa questão talvez nos possa ajudar a compreender melhor a escolha de Cravoé, como construtor ou executante dos planos de Pézerat, certamente assentados em bases teóricas e práticas, que deveriam ser compreendidas pelo construtor. Uma análise dessa natureza ainda está por ser feita, a partir do levantamento das diversas plantas, comparando-as primeiramente e, a seguir, observando as soluções encontradas no prédio. Quanto à decoração, parece não haver polêmica: dois escultores formados na França e um pintor nacional, de formação reconhecida, deram ao edifício o tratamento decorativo condizente com o projeto e com suas funções, enobrecendo a casa, morada da Marquesa, às vezes do Imperador.

## Bibliografia


ARGAN, G. C, 1999a – *Clássico anticlássico. O Renascimento de Bruneleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras.

AZEVEDO, Manoel D., 1969a – *O Rio de Janeiro. Sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades* (2 volumes). Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora.

AZEVEDO, Moreira de, 1969a – *O Rio de Janeiro: sua histórias, monumentos, homens notáveis, usos, curiosidades.* Rio de Janeiro: Livraria Brasiliana Editora.

CAVALCANTI, Nireu, 1944a – *O Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

COSTA, Luiz Xavier da, 1936a – *O ensino das belas artes nas obras do Real Palácio da Ajuda*. 1802-1838. Lisboa: Imprensa Nacional.

DEBRET, Jean Baptiste, 1966a – *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo: Editora Itatiaia.

DEBRET, Jean Baptiste, 1978a – *Viagem Pitoresca e histórica ao* Brasil, tomo II (2 volumes). São Paulo: Editora Itatiaia.

EVERS, B., THOENES, C. (org.), 2003a – *Teoria da arquitetura. Do Renascimento até aos nossos dias. 117 tratados apresentados em 89 estudos.* Taschen.

FERNANDES, Neusa, BITTENCOURT, Gean M, s/da – *A Missão Artística Francesa*. Rio de Janeiro: MEC/IPHAN.

GALVÃO, Alfredo, 1954a – *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ.

HAUSER, A, 1988a – *Teorias da Arte*. Lisboa: Editorial Presença.

LACLOTTE, Michel, 1971a – *A arte francesa de 1350 a 1850*. Nova York: Grolier Incorporated.

MACEDO, Joaquim Manoel de, 1991a – *Um passeio pelo Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier.

MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo, s/da – *O ensino artístico. Subsídios para a sua história*.

PINHEIRO, Gerson P. (org). 1959a – *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo, 1856a – "Iconografia brasileira – Francisco Pedro do Amaral". *Revista do IHGB*, tomo 19. Rio de Janeiro: IHGR.

TAUNAY, Afonso de, 1956a – "A Missão Artística Francesa de 1816". Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e artístico Nacional.

# Azulejaria tardobarroca dos colégios das Ordens Religiosas de Coimbra. Circunstâncias de encomenda e de produção artística

*Diana Gonçalves dos SANTOS*

## I. Coimbra e os colégios das Ordens Religiosas

Calcula-se que o aparecimento e prestígio alcançado pelos primeiros colégios[1] da cidade do Mondego terá, em muito, beneficiado esta última no processo de transferência definitiva da Universidade[2], consumada em 1537, em detrimento de Lisboa[3].

A reorganização geral dos serviços de ensino, acontecida nas primeiras décadas da Época Moderna portuguesa – por acção de D. João III, de modo a relançar o desenvolvimento das principais estruturas ideológicas do país –, pretendia uma Universidade cujos poderes fossem colocados simultaneamente ao serviço da Igreja e do Estado. De igual modo, a crise moral das Ordens Religiosas – existente ainda no raiar do Século XVI – conduz à canalização de energias, por parte do estado,

[1] A rede de colégios que viria mais tarde a sustentar os Estudos estava já esboçada no sistema dos colégios de apoio à escola do Mosteiro de Santa Cruz: os colégios de São Miguel [para nobres], de Todos-os-Santos [para classes modestas], Santo Agostinho e São João Baptista, ofereciam cursos de Artes e Humanidades a leigos e religiosos. Ver DIAS, 1969a: 589, 592; RAMOS, 1997: 372. Os primeiros planos pedagógicos dos estudos preparatórios, médicos e teológicos, bem como a metodologia de ensino e avaliação são dados a conhecer pelas *Constituições dos Colégios do Mosteiro de Santa Cruz* publicadas por Silva Dias. Ver DIAS, 1969b.

[2] Este episódio encontra-se desenvolvido em inúmeros estudos de História da Cultura Portuguesa, entre os quais destacamos: DIAS, 1969a; MARTINS, 1997: 211-216. O descrédito dos Estudos Gerais de Lisboa gera-se a partir de um conjunto de factores contributivos para esta crise que, por sua vez, conduzem a uma série de sinais demonstrativos da desacreditação daquela instituição, como por exemplo: tentativas mal sucedidas em travar o movimento de estudantes em direcção a institutos estrangeiros, a fim de obterem a sua graduação superior, o fracasso na recruta de docentes além-fronteiras de modo a solucionar as lacunas existentes em algumas cadeiras vagas e fundamentais à formação do quadro administrativo e eclesiástico nacional, entre outros.

[3] Segundo Silva Dias, a presença prolongada da Corte em Coimbra, no ano de 1527, terá contribuído para a escolha do pouso definitivo da Universidade. Todo o processo de reforma do Mosteiro de Santa Cruz [importante centro de estudo pré-universitário na época], no qual foi central a figura de Frei Brás de Braga, revelar-se-ia determinante para a solução da crise dos Estudos Gerais. O panorama era favorável até na esfera económica: seria possível sustentar o arranque da reforma dos estudos com o património crúzio. Estava, assim, à vista do Rei dois dos factores que iriam contribuir para o sucesso da sua politica do ensino: o consumar da mudança da Universidade e a sua reforma suportada pelo património monástico. Ver DIAS, 1969a: 577, 580. Sobre a acção de Frei Brás na reforma dos estudos de Santa Cruz e sua implicação com o funcionamento dos colégios surgidos em seu redor ver os artigos de Cândido dos Santos. Ver SANTOS, 1973; SANTOS, 1991.

para encetar a reforma da vida monástica[4]. A reforma *congreganista* joanina[5] está, assim, inerente ao apoio régio dado à fundação de uma rede de colégios das Ordens Religiosas em Coimbra[6] – uma iniciativa que não seria apenas exclusiva do Rei, mas também dos Infantes e outras personalidades de topo do reino.

A existência de colégios, como estruturas de apoio à Universidade, justifica-se essencialmente pela sua função: assistência material, intelectual e moral aos seus utilizadores, de modo a torná-los indivíduos distintos, quer pelo alto nível de cultura, quer pelo rigor na prática dos costumes. O seu papel serviria na perfeição a política cultural e religiosa encetada a partir de D. João III, que se concentrava no esforço pela superação da herança do passado, considerando os ideais da Reforma Católica e ajustando-se aos princípios tridentinos da doutrina e acção católica[7].

A formação intelectual das futuras elites dirigentes do reino seria assim assegurada por um ensino exigente, disponibilizado no conjunto dos estabelecimentos das Ordens Religiosas que surgiriam na orla da Universidade. Estaria, desta forma, garantida a unidade dos Estudos conimbricenses e salvaguardada a infalibilidade do projecto pedagógico joanino, sem esquecer a renovação da formação espiritual dos académicos. A ideia, germinada já no Século XV[8], de uma sustentação eficaz do funcionamento dos Estudos Gerais, pela actividade pedagógica ministrada numa rede de colégios universitários, seria levada à prática com êxito durante cerca de três séculos, tornando Coimbra a capital do Saber da metrópole e seus domínios ultramarinos.

Os colégios existentes em Coimbra na Época Moderna chegaram a atingir um conjunto de vinte e três edifícios dispersos por toda a cidade.[9] Ressalve-se, no entanto, que nem todos possuíam o estatuto de colégio universitário, ou seja, nem todos estavam, de facto, incorporados na Universidade, sendo que, para tal, era necessária a atribuição de um diploma, por parte do Rei, atestando as reais capacidades pedagógicas da instituição requerente. A partir do momento em que era aceite como colégio universitário, passaria a gozar de certos privilégios na vida académica – p.e. a representação em actos oficiais – e adquiria regalias em matérias económicas e jurídicas[10].

---

[4] DIAS, 1960: 93.

[5] D. João III iniciou a sua acção reformadora pelas Ordens Militares, estendendo posteriormente esse exercício para as casas cistercienses, agostinhas, franciscanas e dominicanas. Ver DIAS, 1960: 100.

[6] A ideia da criação de uma rede de colégios universitários de apoio ao ensino ministrado nos Estudos Gerais, como acontecia nos casos das universidades inglesa e francesa, teria sido já pensada no Século XV pelo Infante D. Pedro, na célebre *Carta de Bruges*, de 1426, publicada por Ana Maria Leitão Bandeira. Ver BANDEIRA, 1993: 43-50. A intenção, por parte de D. João III, de levar à prática esta ideia manifestara-se em 1532, numa carta do Bispo conimbricense, D. Jorge de Almeida, para o Rei [Vd. *Carta do Bispo-Conde para o Rei*, de 4 de Janeiro de 1532 publicada por António José Teixeira, TEIXEIRA, 1899]. Em 1535, o Rei manifesta a intenção em fundar um colégio para a Ordem de S. Jerónimo [Vd. *Carta Régia para Fr. Brás de Barros*, de 20 de Fevereiro de 1535, publicada por Mário Brandão, BRANDÃO, 1937-1941] algo que só viria a consumar-se em 1549, sendo que o edifício definitivo estaria ainda em construção em 1569. Ver DIAS, 1969a: 580, 589, 593; MATTOSO, 1997: 28.

[7] DIAS, 1960: 433.

[8] DIAS, 1960: 420.

[9] VASCONCELOS, 1938: 162.

[10] DIAS, 1969a: 596.

Nas aulas dos colégios universitários eram leccionadas as várias matérias dos planos pedagógicos preparatórios e superiores: por exemplo, o ensino teológico ministrado era complementar ao oferecido nos Estudos Gerais. Quanto ao perfil do conjunto dos colegiais, era sobretudo considerada a excelência de capacidades de quem fosse admitido. As várias Ordens Religiosas, de uma maneira geral, enviavam para os seus colégios, religiosos professos que revelassem estar aptos para um percurso académico que exigiria de si uma árdua aplicação, estando o tempo dedicado ao estudo intimamente articulado com a vida em comunidade.

Anualmente, nos colégios de cada Ordem, era disponibilizado um determinado número de vagas correspondente a cada convento ou mosteiro, normalmente em proporção com o prestígio da casa no panorama nacional. A candidatura do proponente ao preenchimento da vaga era precedida por um período de preparação, normalmente de um ano, na área do conhecimento filosófico. Findo esse período de estudo, haveria uma avaliação por parte das autoridades pedagógicas, do respectivo mosteiro ou convento, que teria que manifestar-se favorável para que o candidato se considerasse apto para o concurso à vaga. A este passo, somar-se-iam outros como a aprovação num exame de avaliação das aptidões literárias do candidato, o reconhecimento do nível de perfeição e honestidade da vida religiosa que o candidato levava, bem como a obrigatoriedade da detenção de um sólido conhecimento do Latim e uma iniciação nas Artes – se o candidato fosse aceite, tinha à sua espera, em Coimbra, uma forte componente pedagógica das Artes, área com peso similar ao da Teologia[11].

Mais do que uma mera residência de estudantes, o colégio universitário era um estabelecimento de ensino complementar daquele leccionado na Universidade[12]. Apesar dessa complementaridade com a actividade da Universidade, e do usufruto dos seus privilégios, aquelas instituições detinham uma certa autonomia em relação ao poder académico. Embora os Estatutos da Universidade tivessem que ser respeitados, no que toca à jurisdição privada dos colégios universitários, a situação modificava-se. O seu quotidiano regia-se por estatutos próprios, que regulavam o funcionamento diário, no que toca a horários, justiça interna [penas e sanções], deveres e obrigações dos seus utilizadores [colegiais, mestres e reitor], recitação do ofício divino, aceitação dos colegiais, regimento das cadeiras, entre outros aspectos[13].

Na maioria dos colégios universitários estudavam-se, durante três anos, as Artes e, durante cinco anos, a Teologia[14]. A actividade pedagógica era composta não só

---

[11] DIAS, 1969a: 599-601.

[12] Em muitos casos, os colegiais efectuavam algumas saídas do colégio para ir receber ensinamentos aos Estudos, visto que o reconhecimento dos graus tirados nos colégios dependia da frequência de certos actos académicos na *Sede do Saber*.

[13] Para alguns colégios foi possível recolher vários documentos respeitantes aos estatutos internos que regulavam o quotidiano da comunidade: casos dos colégios do Espírito Santo e de São Jerónimo. Vd. Documentos 11 a 17 publicados na nossa dissertação de mestrado. SANTOS, 2007.

[14] No plano ideológico e político do projecto pedagógico do Estado, a Teologia atingia um lugar cimeiro. Eram necessários teólogos com uma sólida formação, de maneira a reunirem capacidades para tomar o melhor lugar no debate religioso que acontecia por toda a Europa, para não falar no desejado papel de destaque a assumir nas acções de missionação acontecidas nas novas latitudes Além-Mar. ver RAMALHO, 1997: 711. O ensino da Teologia na Universidade de Coimbra aparece como o remate da actividade pedagógica acontecida nos colégios universitários

pelas aulas catedráticas dos cursos aí ministrados – as *lições* – mas, também, por actos complementares de formação. Realizavam-se exercícios de treino como as *questões* – que consistiam na discussão das matérias leccionadas, sendo estas presididas por um mestre –, os *círculos* – reuniões para esclarecimento de dúvidas que ficavam por clarificar no período das lições – e, ainda, as *disputas* que, variando consoante os casos, poderiam ser de realização diária, semanal, ou mensal, consistindo numa espécie de discussão, perante toda a comunidade colegial, de uma determinada tese, relacionada com as matérias dadas nos cursos, pretendendo exercitar a capacidade argumentativa do estudante[15].

Ao longo de toda a centúria de Seiscentos, o fenómeno de fundação de estruturas colegiais na Alta de Coimbra, por parte das Ordens Religiosas, prolonga-se. Em 1600, o Colégio da Sapiência ou de Santo Agostinho dos monges Crúzios, encontrava-se ainda por finalizar e, dois anos mais tarde, os frades franciscanos da Província de Santo António da Observância fundam o seu modesto colégio no Bairro da Pedreira, mesmo junto ao Paço das Escolas. A rede de colégios universitários vai-se compondo, enquanto os colégios existentes, desde os primeiros tempos da Universidade, vão adaptando e beneficiando os seus espaços pela inclusão de variados elementos ajustados às novas linguagens artísticas[16].

É possível fazer a ideia do impacto da massa construída dos colégios universitários na Coimbra do Século XVII, principalmente, pelas fontes descritivas existentes. Para a primeira metade do século, uma breve referência a essas estruturas, contida num documento, cuja autoria se desconhece, menciona o seguinte:

> *Muitas são as cousas que fazem deleitosa a vista desta cidade, assim no interior, como exterior dela. No interior, a sua Universidade, onde se ensinam todas as ciências; os conventos e colégios de religiosos de todas as religiões em muitos dos quais há santuários e relíquias.*
>
> […] *À saída de S. Margarida, podemos dar princípio na Rua de Santa Sofia, que fica nos arrabaldes da cidade, a qual rua de uma e outra parte não é mais que a edificação de muitos mosteiros de religiosos que neles servem a Deus*[17].

Já para a segunda metade de Seiscentos existem dados visuais e textuais da cidade, decorrentes da *Viagem de Cosme de Medicis por Espanha e Portugal* [1668-1669]. O desenhador e ilustrador Pier Maria Baldi assina uma vista panorâmica da cidade de

das Ordens Religiosas. Elementos de topo dos vários colégios das Ordens Religiosas incluíram o *corpus* docente de Teologia: Eremitas de Santo Agostinho, Cistercienses, Jerónimos estavam entre os mais numerosos, e frades Carmelitas, Franciscanos, Jesuítas e até Crúzios tiveram também lugar nos quadros docentes daquela faculdade. Ver FONSECA, 1997: 781-816. O relevo adquirido do curso de Teologia deve associar-se ao poder eclesial [o que acontece também em relação aos Cânones]: era a autoridade eclesiástica quem concedia os graus relativos a este curso. Ver OLIVEIRA, 1997: 900, 901.

[15] DIAS, 1969a: 602.

[16] A título de exemplo o Colégio de Jesus, um dos monumentos emblemáticos da cidade, não tinha ainda concluídas as obras da sua igreja em 1638, data do começo do Reitorado do Padre António de Sousa. Uma carta ânua, de 1639, dá conta que, durante o tempo em que assumiu a gestão do colégio, as obras registaram um notável avanço. Ver MARTINS, 1994: 113-115. Vejam-se ainda as obras documentadas para alguns dos colégios da Rua da Sofia. Ver CRAVEIRO, 2002; SANTOS, 2007.

[17] Estes excertos inserem-se num documento, incluído no Manuscrito 677 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, já publicado por Falcão Machado. MACHADO, 1934: 210, 213.

Coimbra, enquanto se deve a Lorenzo Magalloti a notícia monográfica que descreve a imagem monumental da urbe. São mencionados com pormenor os colégios de Jesus, de Santo Agostinho, de São Pedro e de São Paulo, para não falar da referência à existência de um total de *23 Conventos de Religiosos*, bem como do destaque para a Rua de *S. Sofia*[18].

Para o século XVIII, uma notícia na *Gazeta de Lisboa*, datada do dia 6 de Maio de 1717[19], a propósito da adesão formal à bula *Unigenitus*[20], especifica a existência, àquela data, de 16 colégios universitários na cidade do Mondego. Anos mais tarde, em 1721, o pároco da Freguesia de São Pedro, respondia à terceira questão formulada pelo cabido sobre *Que numero de freguezes tem a freguesia, que Mosteiros, se há Casa da Misericórdia, Hospitaes, ou recolhimentos, em q anno forão fundados, e por quem*, referindo a existência dos seguintes colégios: Colégio Pontifício de São Pedro, Colégio Real de São Paulo, Colégio *dos Mellitares*, Colégio dos *Religiozos de Santo António da Pedreyra*, Colégio da Santíssima Trindade, Colégio de *S. Boaventura dos Relegiozos Franciscanos da Cidade*, Colégio de *Santo Eloy, chamado vulgarmente dos Lóios*, acrescentando ainda que:

> *esta fundada a mayor parte delles nesta freguesia, e tem nella as Portarias, e todos se acham das Portas da Cidade para dentro. Tem mais fora dos Muros da Cidade á porta do Castello, junto aos Arcos o Collegio do Patriarcha Sam Bento*[21].

O sacerdote da freguesia de São João de Almedina responde para a mesma questão:

> […]*Há tres Collegios a saber o da Companhia de Jezus, São Hieronymo, e Sam João Evangelista, e também fica dentro nesta freguesia a mayor parte do Collegio de Sam Boaventura, e consta serem todos fundados pello Sereníssimo Senhor Rey Dom Joam Terceiro*[22].

Também o pároco da freguesia de Santa Justa responde, informando que:

> *Tem Seis Collegios, e hum Convento, sitos todos na Rua de Santa Suffia, fermoza pella largueza, e Comprimento, com que corre por linha direita. Os collegios fundados por El Rey D. João 3, quando nesta Cidade plantou a universidade*[23].

Anos mais tarde, em 1758, a *Rellação das Couzas Notaveis da Cidade de Coimbra*[24], informa da presença de cerca de 20 colégios na cidade, a maioria deles tutelados pelas seguintes Ordens religiosas: Companhia de Jesus, Ordem de São Domingos, Eremitas de Santo Agostinho, Ordem de Cister, Ordem de Cristo, Ordem Terceira

---

[18] SILVA, 1968: 290-301.

[19] Notícia publicada por Manuel Lopes de Almeida. ALMEIDA, 1966: 406-407.

[20] A sua defesa tinha sido jurada solenemente pela academia conimbricense meses antes e, sobre a qual, de seguida houve a publicação das resoluções elaboradas pelos *Mestres, Leytores de Theologia dos Collegios, das Religioens, incorporadas na Universidade*. Cf. ALMEIDA, 1966: 405.

[21] MADAHIL, 1936-37: 20-22.

[22] MADAHIL, 1936-37: 29.

[23] MADAHIL, 1936-37: 49.

[24] Um importante documento, publicado por António da Rocha Madahil, que fornece importantes dados relativos à imagem monumental de Coimbra. MADAHIL, 1939. Transcrito também por Armando Carneiro da Silva. SILVA, 1968: 226-242.

de São Francisco, Ordem dos Carmelitas Calçados, Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, Ordem de São Jerónimo, Cónegos Seculares de São João Evangelista, Trinitários, Franciscanos da Província de Portugal, Franciscanos da Província dos Algarves, Eremitas da Congregação dos Agostinhos Descalços, Franciscanos da Província da Imaculada Conceição, Franciscanos da Província de Santo António, Ordem dos Carmelitas Descalços, Ordem de São Bento de Avis e Ordem de São Tiago de Palmela.

Estes *conventos-colégios*[25] contribuíram, em muito, para a transformação do quotidiano da Coimbra Setecentista numa urbe fervilhante e intimamente ligada à dinâmica dos Estudos Gerais[26]. O prestígio da Universidade de Coimbra, como centro de formação superior dos quadros administrativos e eclesiásticos do reino, conjecturado cerca de dois séculos antes, tinha sido alcançado, assumindo os colégios das Ordens Religiosas um papel preponderante nesse processo.

## II. O azulejo nos complexos colegiais de Coimbra e a produção da 2.ª metade do século XVIII

1. No conjunto dos colégios universitários de Coimbra construídos pelas várias Ordens Religiosas verifica-se um notável património azulejar *in situ* nos vários espaços desses complexos monástico-conventuais de vocação educativa, cuja datação se situa em parte do Século XVII e abrange todo o século XVIII[27]. **[Quadros 1 e 2]**

Este importante repositório cerâmico, sob a forma de revestimento parietal, assume várias particularidades indicativas do papel e função que o azulejo pode assumir na arquitectura. Neste sentido, destacamos a valência decorativa e ornamental do azulejo, o seu papel arquitectónico e o intuito memorativo que adquire nos exemplares figurativos[28].

A função ornamental dos revestimentos azulejares nos espaços colegiais em foco produz um interessante efeito por contraste com a arquitectura depurada e estática que os recebe, a qual é dominada pela volumetria compacta, redução de aberturas, grande espessura e robustez das paredes[29]. A valência ornamental que transporta,

---

[25] Fernando Fonseca define assim as estruturas colegiais das Ordens Religiosas, uma vez que estas albergavam exclusivamente «estudantes teólogos». FONSECA, 1995: 328-329.

[26] Atingindo na 2.ª metade do século XVIII cerca de 13.500 habitantes [8.000 dos quais estudantes], a cidade sofria de um *deficit* de alojamento para os estudantes seculares, sendo que a área da Alta da cidade se encontrava praticamente coberta pelas infra-estruturas colegiais, e a Baixa não era pouso desejável pela sua insalubridade, cheias nos tempos de invernia, e distância dos Estudos Gerais. Dados referentes ao ano de 1765. SILVA, 1968: 219; FONSECA, 1995: 344

[27] A nossa dissertação de mestrado intitulada *Azulejaria dos Séculos XVII e XVIII na Arquitectura dos Colégios das Ordens Religiosas de Coimbra*, seleccionou quatro colégios da Rua da Sofia e quatro colégios da alta de Coimbra com azulejaria seiscentista e setecentista integrada, para análise do azulejo e sua relação com a arquitectura. Ver SANTOS, 2007.

[28] SANTOS, 2007: 118-139.

[29] Os espaços colegiais, apesar de serem, sobretudo, lugares de convivência [pela vida em comunidade levada pelos religiosos escolares] e se apresentarem articulados em grandes complexos, manifestam-se contudo muito cerrados sobre si em invólucros de pequena escala. SANTOS, 2007: 119-121.

faz do azulejo um suporte muito prático para a renovação estética dos interiores, acompanhando facilmente as mutações do gosto de quem encomenda.

Sobre a função arquitectónica do azulejo, observa-se no referido conjunto que o aspecto discreto dos alçados caiados de branco é transfigurado pelo revestimento azulejar, resultando, na maioria dos casos, um efeito de prolongamento dos espaços que, na generalidade, apresentam dimensões diminutas. Acontece a metamorfose das superfícies murárias em estruturas vivas, pela dinâmica que oferecem aos olhos de quem os vivencia. Neste sentido, constata-se também que a dinâmica dos ritmos conferidos pela colocação dos azulejos minimiza o impacto do seu carácter fechado. Em alguns núcleos datados para o século XVIII os jogos ilusórios são bastante marcados, notando-se uma acentuação no desenvolvimento dos enquadramentos pela construção tridimensional dos espaços, através do recurso à exploração dos efeitos em *tromp l'oeil*[30].

Verifica-se que a intenção memorativa do azulejo, sobretudo nas séries narrativas, terá sido determinante na escolha desta expressão artística por parte das Ordens Religiosas para os seus espaços colegiais, principalmente, pelo facto de ser possibilitada a criação de programas decorativos de índole catequético-pedagógica, sobretudo nas unidades espaciais de função religiosa. A evocação dos santos de culto particular, de episódios da vida de Cristo, ou a adopção de temas bíblicos de vária índole, na sua utilização individual, ou em conjunto, servem em pleno as expectativas da classe religiosa, o que se traduzirá numa adesão significativa à aplicação do azulejo enquanto revestimento preferencial[31]. Nos exemplares integrados nos colégios, o pintor de azulejos, tal como um cenógrafo, produziu efeitos decorativos de grande eficácia no dinamismo e animação dos espaços, sendo, ao mesmo tempo, um educador, pois pelos quadros figurativos instrui o espectador como num livro aberto, cuja leitura e contemplação nunca se esgota.

A percepção do papel do azulejo e sua função como revestimento artístico nos complexos colegiais terá, necessariamente, que considerar a geografia da sua aplicação. A consideração da localização das dependências onde o azulejo foi, efectivamente, aplicado como revestimento de superfícies murárias, ajuda a justificar a sua escolha como revestimento de eleição (Quadro n. 1).

---

[30] SANTOS, 2007:120-121.

[31] Para a azulejaria do período de Setecentos a função memorativa está bem presente pela difusão de núcleos azulejares historiados incidentes em temáticas tão díspares como os *Milagres de Santo António*, no Colégio de Santo António da Pedreira, a *Vida do Profeta Elias*, no claustro do Colégio do Carmo, ou os *Episódios da Vida de Santo Inácio de Loyola e de São Francisco Xavier*, no Colégio das Artes. Nestes conjuntos a complexidade dos programas iconográficos foi proporcional com a monumentalidade e teatralidade da própria época e do lugar onde estão integrados. SANTOS, 2007: 121, 196-279.

**Quadro.º 1** – Localização do azulejo dos séculos XVII e XVIII nos espaços colegiais das Ordens Religiosas em Coimbra[32]

| | Portaria | Claustro | Aula | Sala dos Actos | Livraria | Refeitório | Dormitório | Corredores | Escadarias | Capela Doméstica | Igreja | Ante-Sacristia | Sacristia | Outras |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Colégio de N.ª Sr.ª Carmo | | ■ | | ■ | ■ | | | | | ■ | ■ | | | |
| Colégio de N.ª Sr.ª Graça | ■ | | | | | | ■ | ■ | ■ | | ■ | ■ | ■ | |
| Colégio de S. Pedro Rel.Terceiros | | | | | | | | | ■ | | | | | |
| Colégio de São Jerónimo | ■ | | | | ■ | | | ■ | ■ | | | | | ■ |
| Colégio das Artes | | ■ | | | | | | | ■ | ■ | | | | |
| Colégio de St.º Agostinho | ■ | ■ | ■ | ■ | | ■ | | ■ | ■ | ■ | | ■ | ■ | |
| Colégio de Santo António da Pedreira | ■ | ■ | | | | ■ | | | | | ■ | ■ | ■ | |
| Colégio de Santa Rita | ■ | | | | | | | | ■ | ■ | | | | |
| | 5 | 4 | 1 | 2 | 2 | 2 | 1 | 3 | 6 | 4 | 3 | 3 | 3 | 1 |

Deste modo, associando os azulejos aos espaços, verifica-se no conjunto em abordagem uma incidência da utilização do azulejo nos espaços secundários dos complexos colegiais, estejam eles situados na área educativa, na área da comunidade ou na área da igreja. Corredores e escadarias são espaços preferenciais para a aplicação do azulejo, assim como outros espaços de distinto protagonismo funcional como a portaria – nestes a função utilitária e funcional do azulejo prevalece sobre a função narrativa e transmissora de uma mensagem, uma vez que, são espaços de intensa e constante utilização e, portanto, de maior exigência na sua manutenção.

Revelam-se, também, preferenciais os espaços religiosos dos colégios para a integração do azulejo como revestimento, seguindo-se o espaço do claustro, sendo de realçar, para ambos os casos, a função memorativa como factor de provável influência na escolha dessa expressão artística para a beneficiação desses lugares de celebração litúrgica, oração e meditação.

2. Para a azulejaria *in situ* dos colégios de Coimbra, datada da 2.ª metade do século XVIII, importa sublinhar que está estreitamente associada à produção local das olarias da época.

Na história da cerâmica de Coimbra – com origem nos finais da Idade Média –, no que toca à produção azulejar, só a partir da segunda metade do século XVII se conhecem nomes de artífices locais associados a revestimentos parietais cerâmicos. Apesar da produção de Lisboa ter continuado a concorrer com a produção local, paulatinamente verificou-se uma escolha pelos produtos saídos das tendas dos

[32] Com base nos dados do registo dos exemplares *in situ*.

oleiros de Coimbra, muito pela diminuição de custos com o transporte e relações de proximidade de oleiros, pintores de azulejo, azulejadores, e restantes artífices da arte da azulejaria, com a clientela da cidade e região. Do ponto de vista técnico, constituem características desta produção azulejar local: a pasta espessa da chacota; a dimensão inferior das unidades – em relação à dimensão média dos azulejos mais abundantes em território nacional – medindo o azulejo de Coimbra, em média, cerca de 13x13cm; o esmalte estanífero amarelecido – derivado de impurezas –; o azul de cobalto escuro, muito carregado e de tonalidade violácea, em alguns em alguns casos, entre outros aspectos.

Para a produção azulejar de fabrico coimbrão, a 2.ª metade do século XVIII é fundamental na sua afirmação no contexto da produção nacional. Nesta fase a produção coimbrã individualiza-se em relação à produção coeva de Lisboa, não havendo termo de comparação formal em todo o território nacional. Foi neste período que assumiu em pleno uma identidade própria, sobretudo, por apresentar soluções decorativas originais e uma certa autonomia criativa. José Meco reconheceu-lhe, inclusivamente, semelhanças com a azulejaria produzida em Valência para o mesmo período, com base na matriz comum da utilização das gravuras alemãs para as composições dos enquadramentos e reservas figurativas, os quais revelam aspectos formais de grande excentricidade e, ao mesmo tempo, um desenho ingénuo e frustre concepção tridimensional[33]. Outra característica da azulejaria de fabrico coimbrão desta cronologia, sendo transversal às *nuances* de linguagem verificadas – como veremos adiante –, será a policromia fulgurante, na utilização de azuis e castanhos carregados associados a apontamentos amarelos-alaranjados e verdes.

Neste período, adquire especial relevância a criação – no contexto da Reforma Pombalina da Universidade – da *Fábrica de Telha Vidrada*[34]. De acordo com os livros de assento das obras da Universidade, a sua produção consistiu não só no fabrico de telha vidrada mas, também, em tijolos e azulejo. A sua laboração aconteceu entre 1773 e 1776, de forma ininterrupta, nada se sabendo para os anos entre 1777 e 1778, e voltando a surgir em 1779 referências à sua produção, sendo desactivada nesse mesmo ano. Como seus administradores irão surgir os dois vultos mais importantes para a história da cerâmica coimbrã da 2.ª metade de Setecentos[35]: Salvador de Sousa Carvalho – para o qual surge documentação que comprova a sua actividade na área da azulejaria desde 1760[36] – e Manuel da Costa Brioso, oriundo de uma das mais célebres famílias de oleiros da cidade.

---

[33] MECO, 1996: 527-529.

[34] Em 1773, Sebastião José de Carvalho e Melo felicitava Francisco de Lemos por esta fundação, realçando a mais-valia dos acessos por via fluvial, descendo o Mondego até à Figueira da Foz. CRUZ, 1976: 28; MACHADO, 1993: 253.

[35] MACHADO, 1993: 257.

[36] SANTOS, no prelo; PAIS, 2007: 89-98, 134-145.

**Quadro n.º 2** – Síntese analítica da azulejaria *in situ* dos colégios das Ordens Religiosas em Coimbra

| | Localização | | Tipologia | Datação |
|---|---|---|---|---|
| Colégio N.ª Sr.ª do Carmo [Carmelitas Calçados] | Claustro \| Piso Térreo | | Composição Figurativa | ca.1780 |
| | Claustro \| 1.º Piso | | Padronagem | ca.1720-1730 |
| | Átrio da Livraria | | Comp. Ornamental \| Motivos Seriados Figura Avulsa | ca.1700 |
| | Capela Doméstica | | Composição Figurativa | ca.1730-1740 |
| | Sala dos Actos | | Composição Figurativa | ca.1730-1740 |
| | Igreja | Nave e Capela-Mor | Padronagem | ca.1650-1670 |
| | | Capela Santa M.ª Madalena | Padronagem + Composição Figurativa | ca.1630-1640 |
| | | Capela N. Sr.ª Piedade | Composição Figurativa | ca.1770-1780 |
| Colégio N.ª Sr.ª da Graça [Eremitas Calçados de Santo Agostinho] | Portaria | Ante-Átrio | Padronagem | ca.1680-1700 |
| | | Átrio | Comp. Ornamental \| Motivos Seriados | ca.1680-1700 |
| | | S. Lig. Combatentes | “ | ca.1700 |
| | Corredores \| Piso térreo | | Padronagem | ca.1680-1700 |
| | Escadaria acesso ao dormitório | | Comp. Ornam.\| Motiv. Seriados + Padr. | ca.1680-1700 |
| | Lavabo | | Figura Avulsa | ca.1700 |
| | Vestíbulo do dormitório | | Padronagem | ca.1680-1700 |
| | Dormitório | | Comp. Ornamental \| Motivos Seriados | ca.1720 |
| | Igreja | | Padronagem | ca.1650 |
| | Ante-Sacristia | | Figura Avulsa | ca.1700 |
| | Sacristia | | Padronagem | ca.1700 |
| Colégio São Pedro Religiosos Terceiros [Ofm] | Escadaria | | Figura Avulsa | 1707 |
| Colégio São Jerónimo [Ordem de São Jerónimo] | Portaria | | Composição Figurativa | ca.1770-1780 |
| | Escadaria | | “ | ca.1780-1790 |
| | | | Composição Ornamental \| Livre | ca.1780-1790 |
| | Vestíbulo \| 1.ºPiso | | Composição Figurativa | ca.1770-1780 |
| | Corredor \| 1.º Piso | | Comp. Ornamental \| Motivos Seriados | ca.1730 |

| | Localização | | Tipologia | Datação |
|---|---|---|---|---|
| Colégio das Artes [Companhia de Jesus] | Átrio da Escadaria Nova | | Padronagem | ca.1770-1780 |
| | | | Composição Figurativa | ca.1720-1730 |
| | Escadaria Nova | | Padronagem | ca.1770-1780 |
| | Capela Doméstica | | Composição Figurativa | ca.1720-1730 |
| | Fonte do Claustro | | " | ca.1775-1790 |
| Colégio Santo Agostinho [Cónegos Regrantes de Santo Agostinho] | Portaria | | Composição Enxaquetada | ca.1600-1620 |
| | Claustro Principal | | Comp. Ornamental \| Motivos seriados | ca.1700 |
| | Claustro Imperfeito \| Piso térreo | | " | ca.1700 |
| | Claustro Imperfeito \| 1.º Piso | | Padronagem | ca.1680-1700 |
| | Corredor | | Comp. Ornamental \| Motivos seriados | ca.1680-1700 |
| | Escadarias | | Padronagem | ca.1700 |
| | Ante-sacristia | | " | ca.1680-1700 |
| | Sacristia | | " | ca.1680-1700 |
| | Sala dos Actos | | Padronagem | ca.1640-1650 |
| | Aula | | Composição Figurativa | ca.1780-1790 |
| Colégio Santo António da Pedreira [Ordem dos Frades Menores] | Portaria | Átrio de distribuição | Composição Ornamental \| Livre | ca.1780-1790 |
| | | Capela | Composição Figurativa | ca.1780-1790 |
| | | Divisão de acolhimento | Comp. Ornamental \| Motivos seriados | ca.1700 |
| | Claustro | | " | ca.1700 |
| | Refeitório | | Composição Figurativa | ca.1750-1760 |
| | Sacristia | Corredor Lavabo | Figura Avulsa | ca.1700 |
| | | Sala do Arcaz | Composição Figurativa | ca.1710 |
| | Igreja | Capela-Mor | " | ca.1780-1790 |
| | | Nave | " | ca.1730-1740 |
| | | Sub-Coro | Padronagem | ca.1700 |
| Colégio Santa Rita [Eremitas Descalços de S. Agostinho] | Portaria | | Padronagem | ca.1770-1780 |
| | Capela Doméstica | | Composição Figurativa | ? |
| | Escadarias | | Composição Ornamental \| Livre<br>Composição Figurativa | ca.1770-1780 |

Como principais tipologias, verificadas no conjunto de edifícios em abordagem, para a azulejaria identificada como sendo produção local da 2.ª metade de Setecentos, estão as composições ornamentais, a padronagem e as composições figurativas,

surgindo como temas principais nesta última tipologia: a paisagem, nas suas variantes venatória, bucólica e marinha, o temário religioso e, ainda, a Simbologia do Quaternário, representada no ciclo figurativo do vestíbulo do 1.º piso do Colégio de São Jerónimo (Quadro n.º 2)[37].

Sobre as variantes estilísticas, ou de linguagem, observadas no conjunto em análise, verificam-se três tendências distintas que associamos a diferentes fases cronológicas, numa lógica evolutiva das formas: 1) espécimes que, nos enquadramentos, introduzem pela primeira vez elementos de linguagem *Rocaille* embora presos aos esquemas da fase anterior e com influência das formas do estilo *Regência* francês; 2) exemplares que utilizam, de forma acentuada, nas molduras dos painéis ornatos de gosto *Rocaille*, de formas túrgidas e movimentadas e, em alguns casos, com nítida assimetria, sendo essas muito aproximadas às difundidas pelas gravuras da Escola de Augsburg; 3) núcleos azulejares que assumem uma linguagem de transição, com grande aproximação à estética neoclássica[38].

A primeira variante verifica-se nos painéis do refeitório do Colégio de Santo António da Pedreira que balizámos para o intervalo de *ca.* 1750-1760. O conjunto de painéis de azulejos, pintados a azul e branco, de espaldar recortado, separados por pilastras, e com temática incidente em cenas venatórias, apresenta enquadramentos pouco densos e volumétricos e distancia-se, pela utilização singela dos ornatos, do aparato dos formulários da antecedente *Grande Produção Joanina*. Alguns dos elementos decorativos das guarnições derivam do estilo *Regência* francês – como as palmetas e pequenas reservas de uma malha fina reticulada –, observando-se também a introdução de ornamentos *Rocaille*, como os motivos concheados, de inspiração vegetalista e orgânica, assumindo formas onduladas semelhantes a cartilagens, trabalhadas pictoricamente por meio de pinceladas mais escuras e mais claras, as quais definem elementos dinâmicos que conferem movimentação ao conjunto (Figuras n.os 1 e 2).

Nos colégios do Carmo, de São Jerónimo, de Santa Rita e das Artes observam-se – respectivamente, nos espaços da igreja, átrio de entrada e vestíbulo do andar nobre, e escadarias – azulejos de características enquadráveis numa segunda tendência decorativa onde, a par das composições narrativas, surgem as composições ornamentais,

---

[37] SANTOS, 2007: 191-195.

[38] Esta constatação tem como base metodológica a proposta de José Meco sobre a compartimentação da azulejaria portuguesa produzida a partir de 1745, dividindo-a em três ciclos principais. O primeiro, datado para o intervalo de *ca.* 1745-1756, é identificado como *fase primordial de renovação estética*, assumindo o azulejo a utilização do amarelo que timidamente aparecia na época antecedente, fazendo a partir dele o desenvolvimento do enriquecimento cromático das composições, e ainda, a introdução de motivos ornamentais derivados do estilo *Regência* [p.e. as palmetas] e dos primeiros ornamentos de gosto *Rocaille* [como as asas de morcego e os concheados], perdendo os enquadramentos volume e densidade em relação ao período anterior. O segundo ciclo é balizado entre 1757 e 1775 e rotulado de *azulejaria pombalina*, sendo suas características a utilização de motivos mais repetitivos e estereotipados, a proliferação dos concheados volumosos e sinuosos, tornando-se o ornato dominante sobre a composição geral dos painéis, a coexistência da pintura polícroma e da pintura a azul e branco, a utilização recorrente dos marmoreados em vários tons ou esponjados – geralmente a roxo [em rodapés ou base de painéis], azul, e por vezes combinando roxo e amarelo e roxo e azul, aparecendo também como preenchimento de apainelados ou como fundo de composições mais complexas –, a alternância da utilização de painéis com espaldar recortado ou de moldura linear, surgindo os painéis dilatados entremeados por urnas ou vasos. O terceiro ciclo, datado entre 1775 e 1790, é classificado como *fase final* e caracteriza-se pela fusão da decoração de gosto *Rocaille* com elementos ornamentais neoclássicos, notando-se a perda de volume dos ornatos e gradual tendência linear dos painéis. MECO, 1986: 68-74, 236-240.

não historiadas, de composição livre, e ainda a padronagem, verificando-se para a maioria dos casos o regresso à policromia.

Nas composições figurativas e ornamentais, os enquadramentos assumem concheados de formas caprichosas, extremamente robustos, onde elementos assimétricos e movimentados, de diferentes disposições e perfil ondulado, se apõem a elementos arquitectónicos que definem a estrutura que emoldura a reserva central dos painéis (Figuras n.os 3 a 6). O grande contraste entre as guarnições dos painéis, de grande agitação, e as reservas compositivas, mais serenas e contidas, é um aspecto que evidencia a sobrevivência do gosto pelos contrastes, tão caro ao espírito do Barroco. São também característicos os altos espaldares de recorte pronunciado, por vezes assimétricos (Figuras n.os 4 e 5), decorados com concheados, vazados e outros elementos de origem alemã. A questão ornamental é, assumidamente, de gosto *Rocaille*, sendo bastante notória a utilização dos modelos gravados da escola de Augsburg (Figuras n.os 7 e 8)[39].

Nas composições narrativas, as reservas figurativas dos painéis, apresentam composições de desenho frustre e com incorrecções perspécticas e anatómicas. O tratamento *expressionista* das figuras (Figuras n.os 19 a 22) e dos mais variados motivos representados, pelo desenho robusto que lhes é impresso, é um facto digno de nota, sendo também de realçar o tratamento dos animais – o qual revela os já habituais problemas no rigor do tratamento anatómico – observando-se uma antropomorfização das suas características fisionómicas, principalmente pela sua expressão humanizada (Figuras n.os 23 a 25).

Para além das composições figurativas, muito presentes na azulejaria dos colégios nesta 2.ª metade do século XVIII, surgem algumas composições ornamentais de expressão livre, nomeadamente no Colégio de Santa Rita (Figura n.º 6). Estas composições, não historiadas, apresentam os concheados como o grande tema, associados por vezes a efeitos marmoreados ou esponjados.

A policromia tem, nesta fase, uma importância fulcral, começando a aparecer nos planos de fundo dos enquadramentos e rodapés – permanecendo as reservas centrais dos painéis pintados a uma só cor [azul ou manganés] –, sendo uma nota presente na maior parte dos núcleos a grande densidade e pujança cromática da paleta de cores aplicadas que, para além do azul de cobalto, inclui os castanhos vinosos e os amarelos intensos com notas de laranjas (Figuras n.os 3 a 7).

Incluímos nesta fase, o regresso da padronagem, criação associada ao período *pombalino*. Ornatos leves, coloridos a azul e manganés, muito gráficos e simples, constituindo largas tramas diagonais com rosetas ou florões colocados nos pontos de ligação dessa malhas reticuladas ou no centro dos losangos formados por essas linhas, encontram-se no Colégio de Santa Rita e Colégio das Artes (Figuras n.os 9 e 10).

Como exemplares pertencentes à terceira variante da azulejaria da 2.ª metade de Setecentos observada nos colégios das Ordens Religiosas – que cronologicamente remetemos para a fase final desse período –, por paulatina contaminação da emergente

---

[39] Nomeadamente no trabalho de gravadores como Jeremias Wolff, Martin Engelbrecht, Hertel, Carl Pier, os irmãos Johann Baptist Klauber e Joseph Sebastian Klauber, Franz Xaver Jungwierth entre outros.

estética decorativa neoclássica, os painéis azulejares aí integrados apresentam os seus elementos decorativos muito mais contidos e com menor expressividade, sendo muito acentuados os efeitos marmoreados dos enquadramentos e rodapés (Figuras n.os 11 a 18).

Não se registam alterações formais significativas no interior das reservas centrais dos painéis em relação à tendência anterior. A concepção é a mesma verificada na variante anterior, apenas se observando a aplicação de uma policromia exuberante na pintura das composições, em alguns casos, com pintura a quatro cores – painéis da capela da portaria do Colégio de Santo António da Pedreira (Figuras n.os 13 e 14) – ou a duas cores, verde e manganés – painéis da aula do colégio de Santo Agostinho (Figura n.º 18) –, resultando composições de acentuado impacto visual.

Os enquadramentos dos painéis assumem uma tendência classicizante, apresentando-se rectilíneos e separados por pilastras de perfil simples, decoradas com efeitos marmoreados de colorido vibrante, as quais são rematadas por exuberantes urnas floridas. (Figuras n.os 13, 16 e 18) As molduras das reservas centrais são rectangulares e apresentam singela decoração de efeitos marmoreados (Figura n.º 14) ou, então, elementos vegetalistas – que variam entre folhas de louro (Figura n.º 18) e trepadeiras de desenho delicado entrelaçadas em elementos filiformes (Figura n.º 16) –, estando colocados nos seus cantos pequenos óvulos, enquadrados por elementos concheados de desenho semelhante ao das pequenas cartelas colocadas no eixo axial dos painéis, sobre o embasamento e entablamento. Por vezes, são colocados sobre a linha recta dos painéis, espaldares recortados com ornamentos concheados de gosto *Rocaille*, combinados com decoração vegetalista e floral e com efeitos marmoreados, como se observa nos painéis da capela da portaria do Colégio de Santo António da Pedreira (Figura n.º 13).

Neste ciclo há, ainda, lugar para as composições ornamentais de expressão livre, como se verifica nas ilhargas dos lanços da escadaria do Colégio de São Jerónimo, as quais alternam com as composições figurativas dos patamares. Nestes painéis as composições são mais contidas nas formas representadas, aparecendo muito discretamente ornatos concheados, mais delgados, por entre os demais elementos.

Considerando todas estas variantes, afirmar que estamos perante um conjunto azulejar *Rococó* não será uma solução *facilitista* de rotulagem de núcleos em azulejo onde se verificam intromissões da linguagem *Rocaille* quer pontualmente, quer de uma forma mais afirmativa ou então articulada com uma sensibilidade classicizante[40]? Sinal da *nostalgia do Barroco*[41] é a manutenção dos mesmos esquemas de guarnição dos painéis azulejares com a simulação de arquitecturas nos elementos ornamentais representados, onde embasamentos, pilastras, mísulas, entablamentos e frontões constroem estruturas que funcionam como *bocas de cena* – nada mais típico à ideia da *teatralidade* barroca –, resultando conjuntos altamente dinâmicos para os vários espaços arquitectónicos pela imposição de ritmo, efeito corrector das arquitecturas e, simultaneamente, enriquecimento estético como suporte de inovadora(s) linguagem(s) estilística(s).

---

[40] Seguindo a metodologia aplicada por J. Jaime Ferreira-Alves para a arquitectura barroca e neoclássica do Norte de Portugal e retomando a caracterização que José Augusto França fez para a arquitectura portuense da segunda metade do Século XVIII, citada pelo mesmo autor. FERREIRA-ALVES, 2005:151.

[41] BORGES, 1986: 91.

Neste sentido, a expressão *tardobarroca* que utilizamos no título deste artigo é, de certa forma, provocatória, e retoma a discussão, já de longa data, sobre as classificações das expressões artísticas datadas da 2.ª metade de Setecentos.[42] A opção pela aplicação desta classificação controversa foi feita pensando na melhor forma de englobar nela as várias *nuances* verificadas nos espécimes azulejares *in situ* nos colégios de Coimbra datados desse período cronológico. Bem analisadas, as formas verificadas revelam indicadores de uma azulejaria barroca amadurecida, sem uma linguagem pura, e oscilante entre incidências *Rocaille* e outras mais classicizantes próximas do léxico do estilo *Neoclássico*. A utilização da expressão *Rococó* poderia ter sido adoptada, contudo, implicaria muitas reticências, uma vez que, no conjunto, não verificamos uma coerência sintáxica e morfológica que permita uma classificação estilística unívoca, isto é, a atribuição de um *rótulo* concreto e plenamente definido.[43] Desta forma, a escolha da expressão *tardobarroca*[44], vai no sentido de englobar as variantes estilísticas verificadas que evidenciam um processo de lenta *reciclagem de formas*, facto que, por si só, implica a existência de persistências remanescentes de fenómenos anteriormente amadurecidos, mas que, ao mesmo tempo, revelam detalhes de uma inovadora criatividade sem que aconteça uma derradeira cisão com os padrões artísticos tradicionais.

Fruto da encomenda de várias Ordens Religiosas com estabelecimento colegial junto da Universidade de Coimbra, a obra de azulejaria da 2.ª Metade de Setecentos que permanece hoje integrada em alguns desses colégios – contemporânea de uma época de grande fulgor produtivo da cerâmica de Coimbra, sendo elementos chave o episódio da *Fábrica de Telha Vidrada* e os nomes de Salvador de Sousa Carvalho, Manuel da Costa Brioso – caracteriza-se pela sobreposição de linguagens decorativas que oscilam entre o gosto rococó e uma sensibilidade mais classicizante – sendo de sublinhar essa grande ambivalência de classificação – e, ao mesmo tempo, pelas notórias semelhanças técnicas e formais verificadas no conjunto que permitem a formulação de atribuições relativas à autoria.

Em suma, as tendências quase contrárias verificadas nos enquadramentos das composições – entre o uso quase abusivo do concheado, túrgido e cheio de vigor, e a decoração controlada e disciplinada de forte pendor classicista – e a sobreposição de formulários compositivos e formais nas reservas figurativas, deixam em aberto a classificação estilística geral deste conjunto azulejar, opção que se torna ainda mais cautelosa se tivermos em conta que permanecem desconhecidas as datas precisas para essas obras de azulejaria.

---

[42] Para as expressões artísticas da Segunda Metade do Século XVIII surgem variadíssimas classificações. *Tardo-Barroco ou Barroco Tardio*, *Rococó*, *Estilo Pombalino*, *Neoclassicismo* são rótulos adoptados por diferentes autores na classificação de objectos artísticos com a mesma datação e saídos da mão do mesmo artista. MASSARA, 1989: 5; BORGES, 1986:91-92. Para a constatação desta situação de ambiguidade de classificação vejam-se as obras que assumem firmemente o *Rocaille* como expressão artística autónoma do Barroco, ou que questionam essa independência destacamos as seguintes: BURY, 1956; Bazin, 1964; Kimball, 1980; Minguet, 1992; Norberg-Schulz, 1973; Park, 1992; OLIVEIRA, 2003.

[43] Nelson Correia Borges admite a controvérsia da classificação, assumindo a falta de unidade estilística da arte produzida a partir de 1750, todavia, considera preferível aceitar a rotulagem Rococó do que atribuir-lhe uma classificação dentro do Barroco ou do Neoclassicismo. BORGES, 1986: 91.

[44] A nossa opção foi feita à semelhança da expressão internacional *Late Baroque*, utilizada para a classificação da arte europeia do período que sucedeu o *Barroco clássico*, no século XVIII, com origem em França, Alemanha e Áustria. Deste modo, o *Rococó* é tomado como linguagem decorativa enquadrada na evolução geral do *Barroco*, respeitante à sua etapa final.

**Figuras n.os 1 e 2**
Painel no Refeitório do Colégio de Santo António da Pedreira e pormenor dos ornatos do remate do seu emolduramento (ca.1750-1760)

**Figura n.º 3** – Painel do vestíbulo do andar nobre do Colégio de São Jerónimo (ca. 1770-1780)

**Figura n.º 4** – Painel com cena bucólica da portaria do Colégio de São Jerónimo (ca. 1770-1780)

**Figura n.º 5**
Painel com cena da Flagelação de Cristo na capela lateral de Nossa Senhora da Piedade da igreja do Colégio do Carmo (ca.1770-1780)

**Figura n.º 6**
Painel de composição ornamental na caixa de escadas do Colégio de Santa Rita (ca.1770-1780)

**Figura n.º 7 –** Pormenor de motivo rocaille no enquadramento do painel da Flagelação da capela de N.ª Sr.ª da Piedade da igreja do Colégio do Carmo (ca.1770-1780)

**Figura n.º 8**
Motivo *rocaille*.
Gravura de Carl Pier
*Fonte: MANDROUX-FRANÇA, 1973.*

**Figuras n.os 9 e 10**
Painéis de padronagem pombalina dos colégios das Artes e de Santa Rita (ca.1770-1780)

**Figuras n.os 11 e 12**
Painel no claustro do Colégio do Carmo com cena da Vida do Profeta Elias e pormenor de jarra florida colocada sobre a porta da hospedaria (ca.1775)

**Figura n.º 13**
Painel na capela da portaria do Colégio de Santo António da Pedreira com a cena do Milagre Eucarístico da Mula por Santo António (ca.1780-1790)

**Figura n.º 14**
Painel na capela da portaria do Colégio de Santo António da Pedreira com a cena do Pregação de Santo António aos peixes em Rimini Pormenor da reserva figurativa (ca.1780-1790)

**Figura n.º 15**
Painel na capela-mor da igreja do Colégio de Santo António da Pedreira com a cena da Adoração dos Pastores (ca. 1780-1790)

**Figura n.º 16**
Painel no 2.º patamar da escadaria monumental do Colégio de São Jerónimo com a representação de uma cena de paisagem urbana
(ca. 1780-1790)

**Figura n.º 17**
Painel na ilharga da caixa de escadas monumental do Colégio de São Jerónimo com a representação de uma composição ornamental
(ca. 1780-1790)

**Figura n.º 18**
Painel numa aula do Colégio de Santo Agostinho de temática paisagística
(ca. 1780-1790)

**Figuras n.os 19 a 22**
Vários pormenores de figuras representadas em painéis da 2.ª metade de Setecentos nos colégios de Santo António da Pedreira (capela da portaria), do Carmo (Capela de N.ª Sr.ª da Piedade e Claustro), de São Jerónimo (vestíbulo do andar nobre) ca.1770-1790

**Figuras n.os 23 a 25**
Vários pormenores de animais representadas em painéis da 2.ª metade de Setecentos nos colégios de Santo António da Pedreira (capela da portaria), do Carmo (Claustro) e de Santo Agostinho (aula) ca.1770-1790

## Bibliografia

ALMEIDA, Manuel Lopes de, 1966 – "Subsídios para a História da Universidade de Coimbra", in *Boletim da Biblioteca Geral da Universidade*. Coimbra: Universidade de Coimbra.

BANDEIRA, Ana Maria Leitão, 1993 – "Colégios", in *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, volumes XI e XII Coimbra: Arquivo da Universidade de Coimbra.

BAZIN, Germain, 1964 – *Baroque & rococo*. Londres: Thames and Hudson.

BORGES, Nelson Correia, 1986 – "O Período Rococó", in *Do Barroco ao Rococó. História da Arte em Portugal*, vol. 9. Lisboa: Publicações Alfa, pp. 91-171.

BRANDÃO, Mário, 1937-1941 – *Documentos de D. João III* (4 volumes). Coimbra: [s.n.].

BURY, John, 1956 – "Late Baroque and Rococo in North Portugal", in *Journal of the Society of the Architectural Historians*, vol. 5, n.º 3. New York: [s.n.], pp. 7-15.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes dos Anjos, 2002 – *O Renascimento em Coimbra – Modelos e Programas Arquitectónicos.* Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [s.n.].

CRUZ, Lígia, 1976 – "Domingos Vandelli. Alguns Aspectos da sua Actividade em Coimbra", in *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, vol. II. Coimbra: Universidade de Coimbra.

DIAS, José Sebastião da Silva, 1960 – *Correntes de Sentimento Religioso em Portugal (Séculos XVI a XVIII).* Coimbra: Universidade de Coimbra.

DIAS, José Sebastião da Silva, 1969a – A *Política Cultural da Época de D. João III*. Coimbra: Universidade de Coimbra.

DIAS, José Sebastião da Silva, 1969b – "Regimento Escolar de Santa Cruz (1537)". *Biblos*, vol. XLV. Coimbra: Universidade de Coimbra.

FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime, 2005 – "Ensaio sobre a arquitectura barroca e neoclássica a Norte da bacia do Douro". *Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património*. I Série, vol. IV. Porto: FLUP.

FONSECA, Fernando Taveira da, 1995 – A *Universidade de Coimbra (1700-1771): Estudo Social e Económico.* Coimbra: Universidade de Coimbra.

FONSECA, Fernando Taveira da, 1997 – "A Teologia", in *História da Universidade em Portugal*, vol. II. Coimbra-Lisboa: Universidade de Coimbra-Fundação Calouste Gulbenkian.

Kimball, Fiske, 1980 – *The creation of the rococo decorative style*. New York: Dover Publications.

MACHADO, Ana Maria Goulão, 1993 – "A Produção de Azulejos da Fábrica da Telha Vidrada ao tempo da Reforma Pombalina.", in *Actas do Colóquio A Universidade e a Arte: 1290-1990*. Coimbra: Instituto de História da Arte.

MACHADO, Falcão, 1934 – "Uma descrição de Coimbra no Século XVII". *Revista de Arqueologia*, tomo II. Lisboa: [s.n.].

MADAHIL, António Gomes da Rocha, 1936-37 – "As Informações Paroquiais da cidade de Coimbra recolhidas em 1721", in *Arquivo Coimbrão*, n.º III. Coimbra: Biblioteca Municipal de Coimbra.

MADAHIL, António Gomes da Rocha, 1939 – *Relação das coisas notáveis da cidade de Coimbra que em 1758 escreveu o Reverendo António da Costa Pacheco, Prior da Colegiada de S. Tiago*. Coimbra: Coimbra Editora.

MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse, 1973 – "Information Artistique et Mass-Media au XVIIIe Siécle". *Bracara Augusta*, vol. XXVII. Braga: Câmara Municipal.

MARTINS, Fausto Sanches, 1994 – *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542-1759. Cronologia, Artistas, Espaços.* Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à FLUP. Porto: [Ed. do Autor].

MARTINS, José Vitorino de Pina, 1997 – "O Humanismo (1487-1537)", in *História da Universidade em Portugal*, vol. I. Coimbra: Universidade de Coimbra e Fundação Calouste Gulbenkian.

MASSARA, Mónica F., 1989 – *Santuário do Bom Jesus do Monte. Fenómeno Tardo Barroco em Portugal.* Braga: Confraria do Bom Jesus do Monte.

MATTOSO, José, 1997 – "A Universidade Portuguesa e as Universidades Europeias", in *História da Universidade em Portugal*, vol. I. Coimbra: Universidade de Coimbra e Fundação Calouste Gulbenkian.

MECO, José, 1986 – *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa.

MECO, José, 1996 – "O Azulejo Rococó de Coimbra e de Valência – uma comparação sem relação (resumo)", in *Oficinas Regionais. Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte.* Tomar: Centro de Estudos de Arte e Arqueologia/ Instituto Politécnico de Tomar.

MINGUET, Philippe, 1992 – *Estética del rococó*. Madrid: Cátedra.

NORBERG-SCHULZ, Christian, 1973 – *Arquitectura barroca tardía y rococó*. Madrid: Aguilar.

OLIVEIRA, António de, 1997 – "A Universidade e os Poderes", in *História da Universidade em Portugal.*, vol. II. Coimbra: Universidade de Coimbra e Fundação Calouste Gulbenkian.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, 2003 – *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify.

PAIS, Alexandre; PACHECO, António; COROADO, João, 2007 – *Cerâmica de Coimbra. Do Século XVI-XX.* [s.l.]: Edições Inapa.

Park, William, 1992 – *The idea of rococo*. London: Associated University Presses.

RAMALHO, Américo da Costa, 1997 – "O Humanismo (Depois de 1537)", in *História da Universidade em Portugal*, vol. II. Coimbra: Universidade de Coimbra e Fundação Calouste Gulbenkian.

RAMOS, Luís A. de Oliveira, 1997 – "A Universidade Portuguesa e as Universidades Europeias", in *História da Universidade em Portugal*, vol. II. Coimbra: Universidade de Coimbra e Fundação Calouste Gulbenkian.

SANTOS, Cândido dos, 1973 – "Estudantes e Constituição dos Colégios de Santa Cruz de Coimbra (1534-1540)". *Revista da Faculdade de Letras. História*, vol. 4. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

SANTOS, Cândido dos, 1991 – "De Reformador dos Estudos a Bispo de Leiria ou o Itinerário de um Contemplativo: D. Frei Brás de Barros". *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXXVI. Coimbra: Universidade de Coimbra.

SANTOS, Diana Gonçalves dos, 2007 – *Azulejaria dos Séculos XVII e XVIII na Arquitectura dos Colégios das Ordens Religiosas de Coimbra* (2 volumes). Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal apresentada à faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: [Edição do Autor].

SANTOS, Diana Gonçalves dos, No Prelo – "Salvador de Sousa, *pintor de azuleijo*. Contributo para o conhecimento da sua actividade a partir de uma nota de arrendamento (1760)". *Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património*, I Série, vol. V. Porto: FLUP.

SILVA, Armando Carneiro da, 1968 – "Evolução Populacional de Coimbra", in *Arquivo Coimbrão*, vol. XXIII. Coimbra: Biblioteca Municipal de Coimbra.

TEIXEIRA, António José, 1899 – *Documentos para a História dos Jesuítas em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

VASCONCELOS, António Garcia Ribeiro de, 1938 – "Os Colégios Universitários de Coimbra (fundados de 1539 a 1779)", in *Escritos Vários relativos à Universidade Dionisiana*, vol. I. Coimbra: Universidade de Coimbra [Reedição preparada por Manuel Augusto Rodrigues: AUC, 1987].

# Encomendas artísticas para a Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana de Salvador durante o século XVIII

*Eugênio de Ávila LINS*

As encomendas artísticas, para fins religiosos, constituem-se no cotidiano barroco, foro de plenitude das mais naturais manifestações da relação do homem com a igreja. A igreja/religiosidade intervém visceralmente na vida dos cidadãos, nos mais íntimos pormenores, torna-se mestra da vida, transita das manifestações de humildade à apoteose do poder. As irmandades e confrarias – sociedades religiosas leigas – vão servir para manter a estrutura de poder vigente e preparar os indivíduos para uma entrada no "outro mundo" com pompa e circunstância[1].

As encomendas artísticas para a Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana de Salvador, durante o século XVIII, expressavam a maneira de viver do religioso e as relações de poder da sociedade barroca. Desta maneira, os encomendadores, as encomendas, os artistas e as obras constituem-se em verdadeiros documentos que revelam esta complexa relação entre o poder temporal e religioso, e sinalizam os modos de viver e de ver a vida nesse período.

Trabalhar com a concretização das manifestações artísticas executadas sob encomenda para a Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana é essencialmente procurar revelar fragmentos do fazer artístico e da função que a arte desempenhou na relação do homem com o religioso durante o século XVIII.

## Irmandade do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana

A atual Paróquia do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana, instituída em 1679, na cidade do Salvador, fora dos muros da cidade, estabeleceu-se primeiramente na igreja de Nossa Senhora do Desterro, que servia tanto à freguesia como ao convento de Santa Clara do Desterro, fundado em 1671, razão porque era chamada de "Freguezia do Desterro". A Matriz servia para as funções paroquiais e para a celebração dos atos

[1] SOARES, 2009: 20.

da comunidade das clarissas. Era administrada pela Irmandade de Nossa Senhora do Desterro, ali erecta. Sua criação deve-se à expansão da cidade para a segunda linha de cumeada, quando da invasão holandesa de 1623 e, posteriormente, à implantação do primeiro convento de freiras de Salvador – Convento de Santa Clara do Desterro – ocasionando um aumento considerável de moradores no bairro[2].

Inicialmente, conviviam pacificamente as freiras e o pároco, como também a Irmandade administradora e a do Santíssimo Sacramento. Posteriormente, tiveram início as divergências entre as freiras e o pároco sobre a jurisdição eclesiástica da Igreja. Ao mesmo tempo, as Irmandades entraram em conflito por questões que se encontram registradas no "Termo de Resolução", de 1744, no qual a Irmandade do Santíssimo Sacramento justifica a necessidade de edificar uma nova matriz. As acusações à Irmandade de Nossa Senhora do Desterro denotam uma acirrada disputa de poder:

> *[...] esta Irmandade do S. S. Sacramento desde a sua creação e erecção desta Freguezia do Desterro, não tivera nunca sacristia sua propria nem casa alguma sua para a sua fabrica e uzo dos seos Irmãos; pelo que era precisada a guardar a sua fabrica e mais paramentos em caixões pela Egreja e outras partes improprias, na contingencia de se furtarem a ainda com despreso dos ornamentos e mais ministeres, que servem de acompanhar ao S. S. Sacramento quando sahe fóra aos enfermos; o que tudo procedia de não ser a mesma Egreja propria da Matriz d'esta Freguezia, e ser administradora della a Irmandade de Nossa Senhora do Desterro, que continuamente pertuba esta Irmandade do S. S. Sacramento não lhe deixando fazer operação alguma para sua boa acommodação; e tanto que já no anno de 1736 intentara expulsar da dita Egreja a mesma Irmandade [...]*[3].

Diante da situação de conflito, a Irmandade do Santíssimo Sacramento resolve edificar uma nova Matriz dentro dos limites da Freguesia do Desterro, em local que fosse mais conveniente para os "fregueses", na rua que "chamão do Tingui, por ser o sitio, e lugar mais conveniente, que há para ficar no meyo da freguezia com muito comodo asim para os moradores da parte da Saude, como para os que ficão no bairro da Palma [...]"[4].

Em reunião celebrada no dia 8 de Outubro de 1744, na Sacristia da Matriz de Nossa Senhora do Desterro, a Irmandade do Santíssimo Sacramento encaminhou ao Rei os pedidos de licença para edificar a nova Matriz e de ajuda de custo para as obras, ao tempo em que solicitou também ao Arcebispo da Bahia, Dom José Botelho de Mattos, licença para mudar o Santíssimo Sacramento da Irmandade para um das capelas filiais da freguesia, enquanto aguardava a anuência do Rei para a construção do novo templo[5].

## Construção da nova Matriz

A Provisão de sua Majestade, dando licença para a construção da nova Matriz, foi concedida em 10 de Março de 1746. Constam, neste documento, as razões que motivaram o Rei a deliberar positivamente ao pedido de criação da nova matriz:

---

[2] BARBOSA, 1952: 353.
[3] IRMANDADE, 1744: 1.
[4] IRMANDADE, 1744: 3.
[5] IRMANDADE: 1744, 5.

*Faço saber a vós Reverendo Arcebispo da Bahia, que lendo a representação que me fez o Padre João Florêncio dos Santos Vigário colado na freguezia de Nossa Senhora do Desterro extra-muros dessa Cidade da Bahia, e o Juiz e mais Irmãos da Confraria do Santíssimo Sacramento da mesma Igreja, como também os mais Parochianos della a cerca das contendas que tem tido com as Religiosas de Santa Clara que se servem da dita Igreja Matriz, e com a Irmandade da mesma Senhora do Desterro sobre matérias de jurisdiçõens de que tem corrido pleito; pedindome que para encego de todo fosse servido conceder a elles Supplicantes Licença para fazerem a sua custa hua nova Igreja para servir de Matriz debaixo da protecção invocação do Santíssimo Sacramento e Santa Anna, que tomarão por Protectora […] e tendo concideração nas suas razões, e as que enformates sobre esta matéria em que foy ouvido o Procurador da minha Coroa e tambem attendendo a impropriedade que há em ser a dita Igreja juntamente Matriz, e de Religiosas em que se hão confundir os actos da Cummunidade com os da freguezia com menor edificação dos que assistirem as profiçõens na dita Igreja e quazi no mesmo tempo celebrar matrimonio; Fuy Servido por Resolução de Seis de Fevereiro deste prezente anno em Consulta do meo Conselho Ultramarino, Conceder licença aos Supplicantes para fazerem a sua custa a dita nova Igreja para servir de Matriz […]*[6].

Por solicitação do Arcebispo da Bahia, dom José Botelho de Mattos, ao Rei, a nova Matriz teria como protetora a Senhora Sant'Ana, que se tornaria padroeira da Irmandade, que passaria a denominar-se Irmandade do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana.

A Provisão de sua Majestade também autorizava a translação do Santíssimo Sacramento para alguma capela filial da Freguesia, ato que se deu no dia 8 de Setembro de 1746, quando se celebrou a festa do Santíssimo Sacramento na Matriz de Nossa Senhora do Desterro, de onde saiu em procissão, composta por vários carros e "charolas" ornadas "ricamente de custosas tellas, na qual foi levado o Santíssimo Sacramento em custodia e depois de fazer giro pelas ruas custumadas da Freguezia se recolheu o Santissimo"[7] na Igreja de Nossa Senhora da Saúde.

Após a obtenção da concessão, a Irmandade do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana decidiu, em reunião realizada em 7 de Agosto de 1746, comprar três casas localizadas na rua do Tinguí para ampliar a área doada para a edificação da igreja. Uma dessas casas era de pedra e cal e as outras duas tinham paredes de barro. Para proceder a avaliação do valor dos imóveis foram chamados os "mestres de Pedreiro e Carpintaria das obras desta Cidade"[8].

Em 13 de Outubro de 1746, o Arcebispo da Bahia emitiu Provisão para ereção da nova igreja, na qual determinou que a edificação devia obedecer às determinações das Constituições Sinodais do Arcebispado, contidas no "Livro Quarto, Título XVII: Da edificação, e reparação das Igrejas Parochiaes", no que se refere a sua implantação em "sitio alto, logar povoado, decente e acomodado, livre de humidade e desviados de logares immundos e sordidos e de casa particulares, com distancia que podem andar as procissões ao redor delle"[9].

---

6 IRMANDADE, 1746: 10.
7 BARBOSA, 1952: 363.
8 IRMANDADE, 1746: 10v.
9 CONSTITUIÇÕES, 1853: 252.

Consta da Provisão as dimensões da edificação: “100 palmos de comprimento e 50 de largura, e que a Capella mor ficava com 50 palmos de fundo e 26 de largo, com as suas Sacristias.” O documento determina ainda que a construção devia ser em pedra e cal, e com os melhores materiais possíveis, e registra a obrigatoriedade de ornar e paramentar a dita igreja. O lançamento da primeira pedra para construção do novo templo ocorreu no dia 18 de Outubro de 1746, com a presença do Arcebispo da Bahia, e contou com a concorrência de grande número de pessoas[10].

No que se refere à encomenda e autoria do projeto arquitetônico da Matriz, até o momento não foi encontrado nenhum registro documental. As características arquitetônicas do edifício denotam que foi um profissional de grande conhecimento. Sua planta apresenta algumas peculiaridades: nave única, corredores laterais sobrepostos por tribunas, cúpula no cruzamento do transepto extremamente curto, separado da nave por um arco cruzeiro (Figura n.º 1). Neste partido desaparecem as capelas laterais intercomunicantes, que são substituídas por altares de ambos os lados da nave. A cúpula, coroando o transepto, elemento raríssimo na arquitetura brasileira, foi a segunda construída em Salvador. Anterior a ela apenas a da Igreja de Santa Tereza, do convento dos Carmelitas Descalços, a qual não é vista externamente (Figura n.º 2). Desta maneira, a cúpula da Igreja de Sant’Ana foi a primeira que teve expressão arquitetônica para o exterior do edifício[11].

**Figura n.º 1 –** Nave e capela-mor da Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento e Sant’Ana

**Figura n.º 2 –** Vista externa da cúpula da Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento e Sant’Ana

10 BARBOSA, 1952: 365.

11 O Professor Américo Simas, em estudo não publicado, que se encontra no Centro de Estudos da Arquitetura da Bahia, da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, atribui o risco da planta da igreja ao Mestre Pedreiro Felipe de Oliveira Mendes, primeiro encarregado da obra do templo, mas não apresenta comprovação documental. Sabemos que o referido pedreiro atuou na Igreja de Santana em diversos momentos da execução da obra, conforme relataremos neste texto (Arquivo do CEAB/FAUFBA).

## Encomendas feitas pela Irmandade do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana

Durante a execução das obras, realizadas entre 1746 e 1760, destacaram-se algumas encomendas feitas pela Irmandade do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana a artistas e artífices, com a finalidade de ornar e paramentar o templo, como estava instituído nas Constituições Sinodais do Arcebispado da Bahia, que expressavam a mentalidade religiosas da época: a "cantaria lisa", para molduras, lajeados e portas; o retábulo da capela-mor para o Santíssimo Sacramento (quando este fosse transladado para a novo templo), a imagem de Senhora Sant'Ana; os armários da sacristia e o risco e execução do frontispício da igreja.

## Cantaria lisa

Em resolução tomada na reunião do dia 30 de Abril de 1747, um ano após o início das obras da nova Matriz, a Irmandade do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana deliberou a execução da cantaria lisa, necessária para as molduras dos vãos (Figura n.º 3), degraus e lajeado:

> *[...] foi proposto que para effeito de se continuar na obra da Nova Matriz era precizo algua pedra de cantaria, e como a Irmandade não a podia fazer por sua conta como a mais obra de alvenaria rogou ao nosso Irmão Felipe de Oliveira Mendes a quem está encarregada a administração da mais obra da dita Igreja Matriz que por sua grande devoção e charidade a faz e assiste a ver fazer, quizesse encarregarse de fazer, de fazer a cantaria que fosse preciza para principio da obra, e sem a qual não se podia continuar nella, e com effeito de seos preços conforme o feitio da cantaria, e sendo consultados os preços por alguns mestres desta Cidade enformarão que estava muito racional e acomodados os preços que o dito nosso Irmão declarou podia fazer, e com effeitose ajustou em meza e se obrigou a fazer toda a cantaria preciza para a dita obra a saber para cada vara de cantaria liza coatro mil e oitocentos: Para cada vara de cantaria de Muldura seis mil e setecentos reis. Para cada vara de cantaria de degrau cinco mil reis. Para cada vara de lageado sinco mil e duzentos reis, e as portas travessas que se fizerem serão pela avaliação para o que se ordenou que o nosso Irmão Thezoureiro desse duzentos mil reis ao dito nosso Irmão Filippe de Oliveira Mendes para principio da obra [...]*[12].

O encarregado da obra, o Mestre Pedreiro Felipe de Oliveira Mendes, era natural da Vila de Viana (1700), Arcebispado de Braga, filho de Antônio de Oliveira e Maria Vaz. Pediu admissão no quadro social da Santa Casa da Misericórdia em 1733, incumbindo-se da execução do zimbório da capela-mor da igreja da referida entidade, em 1734. Foi Juiz de Oficio das obras da cidade do Salvador, executou as obras do Solar do Gravatá, marco da arquitetura civil de Salvador, e foi autor do frontispício da Igreja do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana[13].

---

[12] IRMANDADE, 1747: 11v.
[13] ALVES, 1976: 113.

**Figura n.º 3**
Porta lateral da Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana

O termo de Resolução informa-nos também que a obra era realizada de duas maneiras: a primeira, por administração direta da Irmandade, como é o caso das alvenarias; a segunda, mediante encomendas a profissionais gabaritados. No que se refere ao valor das encomendas, era feita uma consulta aos mestres da Cidade, para obter-se um valor que fosse justo. Atualmente denominaríamos esta consulta de "Tomada de Preço".

## Retábulo

Uma prática recorrente, quando da construção de igrejas no Brasil, era a benção do templo antes da conclusão total das obras. Assim que a capela-mor apresentava condições de ser utilizada, era realizada a benção desse espaço, com a devida autorização das autoridades eclesiásticas, para que este local sagrado pudesse ser utilizado para fins litúrgicos. Como a capela-mor da Matriz do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana já apresentava condições de receber o Santíssimo e a Santa Padroeira, foi necessário providenciar a execução do retábulo para abrigar ambos os oráculos. Para tanto, a Irmandade, em reunião realizada no dia 2 de Fevereiro de 1751, resolveu o seguinte:

*[...] visto estar esta Irmandade edificando a nova Matriz e estar já em termos de se collocar nella o Santíssimo Sacramento era precizo cuidar em se fazer o retabulo para a Capella mor, e se poder collocar nella com a decência devida o mesmo Senhor e justamente a senhora Santa Ana nossa Padroeira e protectora no que convierão o dito Juiz e mais Irmãos em que se fizesse o dito retabulo para cujo effeito appareceo em meza o nosso Irmão o Ajudante Francisco Gomes Correa e disse que querendo a meza mandar fazer o retabulo elle como mestre nesta cidade o faria a contento e satisfação da meza, e com effeito apresentou vários riscos, e sendo vistos votarão os Irmãos em que fosse hum delles o qual assignarão os ditos Irmãos da meza pelas costas do*

*dito risco, e se obrigou a fazello e asentallo na dita obra o mais breve que puder [...] que o risco aprovado consta de seis collunas e se ajustou em que se fizesse somente coatro e como asim se asentou em meza fiz este termo em que comigo escrivão actual da dita Irmandade se assignou o dito Juiz e mais Irmãos dia e era ut supra*[14].

O valor estabelecido para a execução do retábulo foi de oitocentos mil reis, dinheiro que a Irmandade esperava ganhar de sua Majestade como auxílio prometido para as obras da capela-mor. Ficou também acertado entre a Irmandade e o mestre que, em caso do não recebimento da doação, ela ficaria obrigada a arcar com o pagamento, desembolsando o valor de cem mil reis anualmente. O aporte financeiro prometido viria do rendimento do patrimônio da dita Irmandade. Em 1754, a Irmandade recebeu de esmola de sua Majestade a quantia de "doze mil cruzados" para as obras da capela-mor.

O autor do risco do retábulo e de sua execução, o entalhador Francisco Gomes Corrêa, era natural de Barcelos, filho de Manoel Gomes e Ana Gomes, igualmente naturais da Barcelos. Pediu admissão ao quadro social da Santa Casa da Misericórdia em 1743 e requereu que fossem declarados seus privilégios como entalhador da Ribeira da Bahia[15]. Até o momento atual desconhecem-se outras obras realizadas pelo referido entalhador em Salvador.

As reformas que ocorreram no início do século XIX, na Matriz de Sant'Ana, mais especificamente, a substituição de toda a obra de talha localizada na nave e capela-mor, executada no século XVIIII, nada registram sobre o antigo retábulo. Como parâmetro para avaliar analogamente a possível composição dessa estrutura ornamental, tomamos como referência o retábulo da capela-mor da Igreja o Convento

**Figura n.º 4**
Retábulo-mor da igreja do Convento de N. S. da Conceição da Lapa
*Fonte: FREIRE, 2006: 360.*

[14] IRMANDADE, 1751: 15v.
[15] ALVES, 1976: 52.

da Lapa, executado em 1755, por Antônio Mendes da Silva. Segundo Luiz Freire[16], o retábulo com formato de baldaquino parece ter sido introduzido na Bahia em meados do século XVIII, e o exemplar mais antigo ainda existente é o da capela-mor da Igreja do convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa (Figura n.º 4).

## Imagem de Senhora Sant'Ana

A Irmandade, quando tratava das questões relativas aos cuidados que deviam ser dispensados à construção de novos templos, entre os quais o de ornar e paramentar os espaços destinados à liturgia, especificamente a capela-mor, era rigorosa. Dando prosseguimento às determinações contidas nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia[17], para que o Santíssimo Sacramento pudesse ser transladado para o novo templo, conforme acordo estabelecido com os responsáveis pela Capela de Nossa Senhora da Saúde e Glória, em reunião do dia 10 de Maio de 1752, deliberou-se o seguinte:

> *[...] visto a determinação de se querer fazer a treslação do Santíssimo Sacramento da Capella de Nossa Senhora da Saúde e gloria, onde enterinamente é freguezia no dia oito de Cetembro do prezente anno em que se completarão os dois annos em que por huas: criptura se obrigou a Irmandade a idificar sua nova Matriz, e deixar aquella Capella e com effeito assim se detriminava fazer no dia mencionado, era precizo cuidar no que fosse mais necessário para se fazer a ditta traslação visto como a Igreja ser idificada pella Irmandade com o Titulo de Santa Ana e Sacramento era preciso mandar fazer a Imagem de Senhora Santa Anna para se collocar no altar mor com orago daquella Matriz, porque se devia cuidar muyto na perfeição e asseyo da ditta Imagem, e em tudo o mais que fosse precizo para o seo ornato e perfeição como era resplandor para a ditta Santa, coroa para a Senhora e os mais acessórios recomendavam a delligencia e execução destas obras ao nosso Irmão Escrivão actual para que com o seo zello costumado e boa intelligencia mandace fazer as referidas obras pellos officiais que julgasse mais capazes para o ditto ministério cuja satisfação se obrigava a Irmandade pellos seos bens a satisfazer o que se ajustace e fosse justo, visto como nosso Irmão Escrivão para esta e mais obras nos ter mostrado a experiência pella eleição e assim se encarregou mandar fazer a Imagem e o mais precizo para ella [...] fizesse toda a despeza preciza e necessária para a referida funçam da traslação do Santíssimo Sacramento para a sua nova Matriz, na qual se avia de fazer hum sollenne Tridu para o que era precizo cuidar no aceyo e ornato da Igreja cera e tudo o mais que fosse conveniente e necessário para esta função, e visto como se tinha ajustado com Paullo Fragoso da Silva com esta Meza em fazer a Armação della por duzentos mil reis, poderia também o dito Tezoureiro fazer toda a despeza preciz como de será, Musica e tudo o mais que fosse necessário para o ornato e lutre desta função que confiamos so dito nosso Irmão Tezoureiro [...]*[18].

[16] FREIRE, 2006: 358.
[17] CONSTITUIÇÕES, 1853: 256.
[18] IRMANDADE, 1752: 17v.

Mais uma vez, a Irmandade cumpriu as determinações contidas nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, no que se referia ao título "Das Santas Imagens" que estabelecia: "E mandamos que as imagens de vulto se facão daqui em diante de corpos inteiros, e ornados de maneira que se escusem vestidos, por ser assim mais conveniente, e decente"[19]. Não foi encontrado, na documentação existente da Matriz do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana, o contrato ou recibo de pagamento, no qual constasse o nome do artista responsável pela confecção da imagem da Padroeira.

No que se refere ao aparato necessário para a translação do Santíssimo Sacramento para a nova igreja, a Irmandade contratou um "Armador", pela quantia de "duzentos mil reis", para executar carros e charolas decoradas com sedas, ouro e diamantes, o que evidencia o papel que tinha esse ofício nestas celebrações. Não encontramos até o momento nenhuma documentação que pudesse esclarecer a naturalidade e a trajetória profissional do "Armador" contratado.

Em 20 de Agosto de 1752, a nova igreja recebeu a benção feita pelo Reverendo Doutor Provisor Manoel Fernandes da Costa, Chantre da Santa Sé da Bahia, após a visita com a finalidade de avaliar se o templo achava-se decentemente preparado para celebrar os Ofícios Divinos e para administrar os Sacramentos[20], conforme estabeleciam as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia.

No dia 7 de Setembro de 1752, foi transladado o Santíssimo Sacramento da Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória para a nova Matriz:

> *Pelas 3 horas da dita tarde, sahio da dita Egreja uma solemnissima Procissão que se ordenou de bem compostos carros e curiosas charolas, ornadas de muito vistosas sedas, telas, ouro e diamantes, nas quais traziam as devotas Confrarias que há em toda esta Freguezia os Santos e Imagens que servem de objectos a sua devoção; excedendo a todas as charolas em que foi trazida a Imagem da Senhora Sant'Ana, que é a mesma que esta no altar da nova Egreja adora a nossa devoção, por que n'esta charola quis mostrar o artífice Paulo Franco não só a riqueza dos seos paramentos, nem só a idéia singularíssima do seo conhecido engenho, mas sim o fino de sua cordeal devoção, pois só esta lhe podia servir de estimulo para tão peregrino invento*[21].

A procissão percorreu as principais ruas da Freguesia, composta também por Ordens Religiosas da cidade e autoridades civis e eclesiásticas. As celebrações da translação duraram três dias, com destaque para a música, que "foi a melhor e foram chamados todos os Professores da arte d'esta cidade, que não usaram de papel ou solfa alguma que não fosse nova e composta para a mesma função"[22].

---

[19] CONSTITUIÇÕES, 1853: 256.
[20] IRMANDADE, 1752: 17v.
[21] BARBOSA, 1952: 367.
[22] BARBOSA, 1952: 368.

## Armários da sacristia

A Irmandade, em 20 de Novembro de 1754, resolveu continuar as obras da sacristia, pois aquela que servia ao Culto Divino achava-se imperfeita e totalmente sem asseio:

> *O que sendo por nos ouvidos, e considerada, a obrigação que tínhamos de continuar a referida obra, the a pormos em sua ultima perfeição entendemos de que se continuasse nella, e ordenamos ao nosso Irmão Thezoureiro Luiz da costa Landim que a fizesse totalmente the de principio fazendo na dita Sacristia dous almarios, forrando-a toda de taboado de bom louro e obra lixa; e que mande fazer hum caixão para a dita Sachristia de vinhático bom pello modello do caixão de ornamento da Sachristia da Igreja dos Terceiros de São Francisco desta Cidade e que tão bem divida a dita Sachristia da escada, que sobe para o Consistório della com hua parede de tijolo, deixando nelle hum nincho para o oratório que há de haver encostado nella o qual tão bem mandará fazer o nosso Irmão Thezoureiro de madeira liza com algua galanteria; e deixará no dito frontal, que se há de fazer hua porta, para a servidão que deve haver, da dita Sachristia para o Consistório tudo na melhor forma, que for possível, attendose ao melhor cômodo. E da mesma sorte se lhe recomenda continuar em aperfeiçoar a nossa Sachristia fazendolhe outro armário; dividindoa com hua parede, que tão bem terá nincho, e duas porta hua para a servidão da escada e outra, para a caza de despejos, que em breve ficará por detraz da dita parede, por baixo da escada que sobe para o consistório: e na frestas que se achão em ambas as duas Sachristias, pella pouca segurança que tem; fará em cada hua dellas, hua janella proporcionada, com portas de boa madeira, com soleira e verga de pedra, nas quais embeberá grade de ferro: e para toda a referida obra de madeyra, escolherá o dito Irmão Thezoureiro entre os mestres, o que melhor, e com mais commodo a fizer, que ajustarão por empreitada: e a de pedra e cal será feita de jornaes, fazendo conduzir todos os materiaes, que necessário forem, a custa dos bens da Irmandade [...]*[23].

Apesar de não encontramos contratos ou recibos de pagamento das encomendas e, consequentemente, os autores das obras, este registro possui duas informações que consideramos de muita importância para a História da Arte brasileira: a primeira, relativa à escolha de um modelo já existente, neste caso o arcaz da sacristia da Ordem Terceira de São Francisco de Salvador, para que servisse de referência para a execução do proposto; e a segunda, relativa à escolha dos profissionais para a execução das obras, que deveriam estar entre os melhores da cidade.

## Frontispício

Somente oito anos após o início das obras de construção da Matriz, a Irmandade ajustou a obra para a execução do frontispício da Igreja. Em reunião realizada em 15 de Dezembro de 1754, segundo o "Termo de Resolução", compareceu à reunião da Irmandade o Mestre Pedreiro Felipe de Oliveira Mendes, apresentando um "risco" feito em papel imperial, com o desenho do frontispício projetado: "consta de três

---

[23] IRMANDADE, 1754: 21.

portas, três janellas. Empena e dous cunhaes" (Figura n.º 5). O custo proposto pelo Mestre Pedreiro era de "dez mil cruzados sendo sentada toda a pedra de que consta o dito risco a sua custa: fazendo o em tudo perfeito, e sem defeito". Comprometia-se também a entregar a dita obra num prazo de três anos:

> *[..] e dar sentadas as três portas da Igreja e os cunhaes que necessário forem para acompanharem toda a altura das portas, que ficarão de todo perfeitos: e sendo ouvido pello Juiz, e mais officiaes e Irmãos que prezentes estavão: depois de ter corrido o escrutínio, e ser votado, de que não convinha pello presso que se ponderarão de que a dita obra se mandasse fazer a Lisboa como pello Irmão Paulo Franco da Silva foi requerido; cuja matéria sendo proposta, foy por votos rejeitadas. E votandosse para effeito de se acordar de se haver ou não de se se ajustar a dita obra com dito Mestre Felippe de Oliveira, correndo o escrutínio, por votos e favas brancas e pretas; se acharão todos os votos a favor de dito Mestre para effeito de se ajustar com elle a dita obra: e com effeito se ajustou na fr.ª seguinte. Que aceitávamos, o risco que apresentava o qual vay por nos asinado ficando elle dito Mestre obrigado a apresentalho no fim da dita obra; e todas as vezes que por nos for pedido, para se averiguar a idoneidade e semelhança da obra, que for sentado; e que as almofadas que mostra o risco, serão tiradas, porque serão de Lizas, depois das varas: e que as portas, e janellas, que mostra o risco terão forros e vergas: e que as portas da Igreja, e as duas janellas, que não imitão no remate a porta principal, e a janella do meyo, sejão todas, de remates redondos, e meya volta, e que as janellas do coroserão em tudo semelhantes e igual das com a janella que mostra o risco no lugar do meyo; e que nos dous sepos de cada hua das portas pequenas, haja alguma perfeição mais, do que o que mostra o risco, que se acha so em lizo: que corresponda a demais obra o seguinte: toda a pedredaria, será de Itapagipe, dura, de grão grosso sem mistura de seixo; e que não aceitaremos, outra algua pedra, que não for da dita qualidade, e reprovamos toda a pedra de Camamú como também que não aceitaremos pedra algua ainda que seja da dita qualidade sendo molle; e que não aceitaremos pedra algua, que partida e quebrada mostre defeito depois de sentada: e que o frontispício será feito sem resalto, que mostra, porque os cunhaes, e varas, que já se achão sentados, serão tirados e lizas atiradas as almofadas, e servirão para os cantos das Torres […]*[24].

Algumas questões merecem destaque neste "Termo de Resolução". Em primeiro lugar, a escolha de Felipe de Oliveira,[25] para projetista e executor da obra do frontispício, ficando comprovado que o Mestre Pedreiro era um profissional extremamente qualificado. Muitas vezes, estes profissionais exerciam a função de engenheiros e arquitetos. Em segundo lugar, a opção de não mandar encomendar a obra em Lisboa, o que denota que na cidade do Salvador existiam profissionais qualificados. Outra questão interessante é a intervenção dos encomendadores no projeto apresentado, alterando o risco original. Isto demonstra que uma coisa era o projeto do autor e outra era o que se executava, seja por questões de gosto de quem encomendava, seja por questões técnicas na execução.

---

24 IRMANDADE, 1754: 23v.

25 Já consta no texto informações tanto pessoais como profissionais do Mestre Pedreiro Felipe de Oliveira Mendes.

Vale ressaltar a ingerência da Irmandade na escolha dos materiais, principalmente quando determinava que a pedra fosse da pedreira de Itapagipe e não de Camamú; a primeira pedra é o arenito, material de grande resistência, e a segunda é uma pedra calcária, que tem pouca resistência, a despeito de ser mais maleável para o trabalho de esculpir do que a primeira. Os Irmãos fizeram a opção pela durabilidade e pela facilidade de manutenção da obra.

Para assegurar que o contrato fosse cumprido pelo Mestre Pedreiro, seu filho, Manoel de Oliveira Mendes, declarou:

> *[...] que athe afiançava ao dito seo pay Felippe de Oliveira Mendes em todo o dinheiro que dito recebesse desta Irmandade; para cujo officio e segurança obrigava sua Pessoa e bens havidos e por haver como se por escritura publica se obrigasse: como tão ben, para a dita segurança obrigava o dito Mestre Filippe de Oliveira sua pessoa bens havidos e por haver; e que obrigavão, hum por ambos, e ambos por hum. E dicerão ambos, que se obrigavão por sua pessoa e bens, havidos, e por haver, hum por ambos e ambos por hum, a acabarem o dito frontispício, pello dito risco e pello dito presso de dez mil cruzados, na forma acima declarada; e caso que por algua razão, deixem de completar a dita obra athe a sua ultima perfeição: a poderá a Irmandade mandar acabar a custa dos bens delles ambos: e de como assim o disserão e se obrigarão, na forma dita aqui se assinaram ambos: e de como nos assim nos contratamos [...]*[26].

Manoel de Oliveira Mendes, nasceu na cidade do Salvador, cursou a Aula de Engenharia Militar da Bahia, na qual obteve o título de Engenheiro. Executor de diversas obras em Salvador, em 1762 foi promovido ao posto de Ajudante-de-Ordens e foi também medidor de obras do Senado da Câmara dessa cidade[27].

No que se refere à composição formal do frontispício, vale destacar o trabalho em cantaria da porta principal, das portas laterais, janelas e frontão, com desenho bastante elaborado (Figuras n.os 6, 7 e 8), provavelmente inspirado em gravuras que circulavam em meados do século XVIII, já que não encontramos nenhuma correspondência formal desses elementos nos tratados de arquitetura que circularam no Brasil, tais como Sebastião Serlio, Vignola e Andréa Pozzo.

A execução das obras do frontispício não obedeceu ao prazo estabelecido, tanto que, em 9 de Janeiro de 1757, a Irmandade propôs:

> *[...] que se devia fazer hua porsão sertã de sincoenta mil reis por mês para se adiantar mais a obra do Frontispício da Igreja pois havião dous annos quazi que se tinha dado principio a elle e muito pouco se tinha adiantado sendo o ajuste que se tinha feitto com o Mestre impreyteiro Felippe de Oliveira Mendes de o dar na sua ultima perfeissão acabado dentro de três annos, os quaes se completavão neste prezente anno de mil settecentos sincoenta e sette, como consta do termo lançado neste Livro a folha 117 [...]*[28].

As obras do frontispício somente foram concluídas em 1760, quando a Irmandade determinou, em 25 de Março do referido ano, que os Mestres Pedreiros Eugênio da

---

[26] IRMANDADE, 1754: 23v.
[27] ALVES, 1976: 114.
[28] IRMANDADE, 1757: 31.

Motta e Henrique da Silva, sob juramento, examinassem a obra para averiguarem se estava "conforme o risco" e totalmente concluída[29].

Em 4 de Maio de 1760, no consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana, estando os membros reunidos, os Mestres Pedreiros nomeados avaliadores atestaram, após exame, que a obra do frontispício estava concluída e sem defeito algum[30].

Durante a segunda metade do século XVIII, a Irmandade continuou com as encomendas para atender às recomendações eclesiásticas que zelavam pela perfeição na celebração do "Ofício Divino" e também para atender às demandas coletivas de seus membros, que buscavam estabelecer uma relação íntima com a esfera divina. As encomendas e as escolhas dos artistas e artífices constituíam-se também em uma forma de demonstração de novidade e de apuramento estético, consequentemente uma demonstração de prestígio e riqueza. É importante salientar que as instituições religiosas leigas sempre disputaram o melhor *status* entre si, tanto para demarcarem territórios como para estabelecerem espaços de poder na sociedade.

**Figura n.º 5 –** Frontispício da Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana

**Figura n.º 6 –** Parte central do frontispício da Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana

29 IRMANDADE, 1760: 35.
30 IRMANDADE, 1760: 35.

**Figura n.º 7**
Detalhe das portas principais da Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana

**Figura n.º 8**
Detalhe do frontão da Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana

## Fontes e Bibliografia

### Fontes

IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO E SANTANA, 1744-1760 – Centro de Estudos da Arquitetura na Bahia, Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia. Salvador: Pasta Matriz do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana.

CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA, 1853 – *Propostas, e Aceitas em o Synodo Diocesano, que o dito Senhor Celebrou em 12 de junho do anno de 1707*. São Paulo: Tipografia 2 de Dezembro.

### Bibliografia

ALVES, Marieta, 1976 – *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

BARBOSA, Cônego Manoel, 1952 – "A Paróquia do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia*, n.º 77. Salvador: IHGB, pp. 351-369.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro, 2006 – *A Talha Neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal.

SOARES, Maria Ivone da Paz, 2009 – *E a Sombra se Fez Verbo: Quotidiano Feminino Setecentista por Braga*. Braga: Associação Comercial de Braga.

# A obra de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça na igreja do antigo Mosteiro do Couto de Cucujães

*Eva Sofia Trindade DIAS*

## Introdução

O antigo Mosteiro de S. Martinho do Couto de Cucujães[1] encontra-se situado no concelho e comarca de Oliveira de Azeméis, distrito de Aveiro, diocese do Porto. Segundo alguns autores, este mosteiro beneditino foi fundado no ano mil, por D. Egas Moniz, o Gascão[2]. Contudo, a hipótese mais sólida[3] será a que aponta para a fundação antes de 1139, por D. Egas Odóriz[4], já que em 7 de Julho do mesmo ano, o ainda Infante D. Afonso Henriques concedeu Carta de Couto ao mosteiro, representado nas pessoas do já referido D. Egas Odóriz, patrono do mosteiro, e de D. Martinho, abade do mesmo. Desde a sua fundação, este cenóbio teve uma importância fulcral para a região, uma vez que educava monges para o cultivo das terras, e das outras artes e ofícios, peças-chave na cristianização de um povo e de um território em formação. Teve também uma importante acção política, antes e durante a fundação de Portugal, através da prestação de alguns serviços ao Infante D. Afonso Henriques, que acabou por o recompensar com a concessão da Carta de Couto. Com a instituição deste, Cucujães adquiriu a categoria de vila, além de ficar independente e imune às leis gerais, revertendo para o senhorio os impostos que eram pagos à coroa, potenciando assim o desenvolvimento local e a vinda de servos ou colonos[5]. Desta forma, a história do cenóbio beneditino vai ter uma relação estreita com o território.

Avançando até ao século XVI, centúria marcada pelo Concílio de Trento (1545-1563) e pelas repercussões dos decretos dele emanados, este revelou-se fundamental

---

[1] Actual Seminário da Sociedade Missionária da Boa Nova, anexo à Igreja Paroquial de São Martinho de Cucujães, antiga igreja do cenóbio beneditino.

[2] Annaes: 255-257; AREDE, 1914: 20; AREDE, 1922: 6; COSTA, 1929: 987; *Grande Enciclopédia,* 1960: 202; S. TOMÁS, 1651, Tomo II: 277.

[3] Trata-se da hipótese mais sólida porque sustentada no mais antigo documento sobre o mosteiro, a Carta de Couto de 7 de Julho de 1139, com transcrição completa em AREDE, 1922: 15-21 e em SILVA, 2005: 60-64.

[4] MATTOSO, 2002: 128, 130; OLIVEIRA, 1942: 12-15; OLIVEIRA, 1945: 121-129; SILVA, 2005: 10-12. Já Bernardo V. Sousa aponta o Mosteiro de S. Martinho de Cucujães como tendo sido *fundado no fim do século XI ou princípio do seguinte* (SOUSA, 2005: 73).

[5] SILVA, 2005: 23.

para a reforma das ordens monásticas[6]. Para os beneditinos portugueses, os ventos de mudança chegaram em 1566, com a instituição da *Congregação dos Monges Negros de São Bento do Reino de Portugal*[7]. Regulada a administração dos mosteiros, estes iniciaram obras de reparação e, já em finais do século XVI, iniciaram a estratégia de transformação do seu espaço, com um programa de obras que se desenvolveu de forma permanente até ao século XIX[8]. Semelhante procedimento foi tomado no Mosteiro do Couto de Cucujães, operando-se alterações significativas, que resultaram no apagamento total dos vestígios da igreja primitiva e concederam ao espaço o aspecto que se manteve até à actualidade.

O presente trabalho visa dar a conhecer a obra de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça na igreja do antigo Mosteiro de São Martinho do Couto de Cucujães, a sua estreita ligação com os tratados que o artista beneditino possuía e com as estampas avulsas oriundas do Centro da Europa, com as quais certamente contactou, obra essa inserida no quadro das transformações do espaço sacro que vinham a ser desenvolvidas desde a primeira metade do século XVII.

## 1. Frei José de Santo António Ferreira Vilaça: o homem, a obra e as influências

Frei José Ferreira Vilaça (1731-1809)[9] constitui uma figura marcante no quadro da segunda metade do século XVIII bracarense. Monge donato da Congregação de São Bento, Frei Vilaça terá sido iniciado no ofício de carpinteiro pelo pai, considerado um dos melhores artistas do seu tempo[10], sendo provável que com ele tenha recebido ensinamentos da arte da talha. Será neste campo que vai assumir a sua dimensão artística, tanto como entalhador como autor de riscos, embora também tenha feito incursões nos domínios da arquitectura, escultura em pedra, estuques, ferro forjado e da pintura[11].

Relativamente à obra de José Ferreira Vilaça antes de professar muito pouco se sabe. O seu primeiro contrato para a execução de uma obra em talha data de Novembro de 1754 e corresponde à feitura do retábulo da capela-mor da igreja do Convento de

[6] Foi no século XVI que a Igreja Católica desferiu o golpe decisivo no combate contra o desregramento da vida monástica que vinha a minar as ordens religiosas desde finais do século XIV. Através do capítulo vigésimo primeiro da XXV Sessão do Concílio de Trento (1545-1563) determinou que a direcção dos mosteiros deveria ser entregue a regulares e não distribuída em comendas (REYCEND, 1781, Tomo II: 403-405), com o claro intuito dos mosteiros retomarem a disciplina monástica que devia caracterizar estas casas religiosas.

[7] Através da bula *In Eminenti*, emitida pelo papa Pio V em Abril de 1566 (DIAS, 1993: 121), além da instituição da *Congregação dos Monges Negros de São Bento do Reino de Portugal*, foi ordenada a supressão das comendas por morte dos abades comendatários (ANTUNES, 2007: 162). Neste contexto, a posse do Mosteiro de São Martinho do Couto de Cucujães deu-se em Março de 1588, sendo seu comendatário o beneditino Frei António Gonçalves (DIAS, 1993: 123). Contudo, a entrega do governo do mosteiro a um monge reformado só se efectivou a 20 de Dezembro de 1596 (AREDE, 1922: 40; SILVA, 2005: 54).

[8] ANTUNES, 2007: 427.

[9] Sobre aspectos biográficos do artista, ver Quadro n.º 1.

[10] "*…chamavase o meu pay Costodio Ferreyra mestre carpinteiro daquele tempo dos milhores…*" (SMITH, 1972, vol. I: 100).

[11] Sobre os domínios em que se estende a obra de Frei José Vilaça, ver Gráfico n.º 1.

Santa Clara de Amarante, actualmente desaparecido. Este é o único trabalho, até agora conhecido, executado antes de 1757, ano em que acompanhou o pai como ajudante na execução da talha da nova capela-mor da igreja do Mosteiro de S. Martinho de Tibães[12].

A partir de 1764 começam as viagens de Frei José Vilaça e as suas estadias noutros mosteiros da Congregação de S. Bento, através das quais foi difundindo o *gosto moderno* bracarense, com a execução das suas obras. A fonte onde surge o rol de obras executadas é o *Livro de Rezam*, lista que se encontra longe de estar completa, já é exclusivamente composta pelos trabalhos realizados para os mosteiros beneditinos, quando Frei Vilaça executou outros trabalhos para instituições laicas[13]. É igualmente de salientar que a lista se confina às obras que o monge considerava serem "*as mais conçidraveis*"[14], excluindo, deste modo, outras que possuíssem um valor menos relevante, segundo a óptica do artista. Através da análise do documento, podemos concluir que as obras foram executadas entre 1754 e 1798, encontrando-se dispersas por diversos mosteiros situados em Tibães, Santo Tirso, Refóios de Basto, Rendufe, Arnóia, Paço de Sousa, Pombeiro, Alpendurada, Couto de Cucujães, e pelas igrejas de Nossa Senhora dos Remédios de Lamego, de Santa Cruz e de São Frutuoso, em Braga, e da Santa Casa da Misericórdia de Guimarães.

Apesar da existência destes dados, não conseguimos tecer qualquer crítica específica à obra técnica executada pelo monge entalhador, uma vez que é difícil apontar com precisão os elementos por si elaborados. Supõe-se que Frei Vilaça dirigisse a execução de certos trabalhos importantes e que a ele estivessem associados grandes entalhadores, que concediam excelência e uniformidade técnica às peças executadas[15]. O vasto conjunto de obras realizadas por este monge artista foi dividido em três fases distintas por Robert Smith[16], segundo as variações estilísticas que as peças apresentavam no tempo longo: a primeira fase, de 1758 a 1768, designada por *primeiro estilo*; a segunda, de 1768 e que abarca a década de 1770, conhecida por *segundo estilo*; e o *terceiro estilo*, cerca de 1780 a 1798, que corresponde à terceira fase da obra de Frei Vilaça[17].

Não terminaremos este ponto sem antes mencionar as influências apresentadas pela obra do monge beneditino. Desde início dos anos 30 do século XVIII começaram a surgir as primeiras manifestações de um novo estilo decorativo, que se caracterizou essencialmente pela assimetria, exuberância e elegância das formas, à época designado por "*gosto moderno*". A nova linguagem decorativa originária sobretudo da Europa Central,

---

[12] A sua chegada a Tibães coincidiu com um momento da maior importância artística para a igreja deste cenóbio, que se encontrava em plena campanha de renovação entre os anos de 1757 e 1761. A estadia em Tibães vai-se prolongar até Julho de 1764 e vai revelar-se fulcral para Frei Vilaça, uma vez que vai trabalhar com o entalhador José Álvares de Araújo, o principal executante de toda a obra em talha que se encontrava no interior da igreja do mosteiro beneditino, riscada por outro prodigioso mestre: André Ribeiro Soares da Silva. Estas são duas das figuras mais marcantes do Rococó nortenho, que teve como foco principal a cidade de Braga (SMITH, 1972, Vol. I: 43-45; ALVES, 1989: 528).

[13] *Dipois das obras que tenho feito e riscado na minha religião fis outras muitas em diversas partes do Reino que para as referir seria presizo excrever muito a este respeito* (SMITH, 1972, vol.I: 152).

[14] SMITH, 1972, vol.I: 152

[15] SMITH, 1972, vol.I: 246.

[16] Ver Capítulo IV de SMITH, 1972, vol.I: 247-282, que o autor dedicou à análise estilística da talha do artista beneditino e o seu contributo para a Arte Portuguesa.

[17] Sobre os três estilos artísticos desenvolvidos por Frei Vilaça, ver Quadro n.º 2.

mas igualmente de França, chega a Portugal, sobretudo aos núcleos conventuais do Entre Douro e Minho, através das estampas decorativas e das imagens devocionais. São estas imagens e informação artística subjacente que vão marcar o panorama artístico português até finais de Setecentos[18]. Será nestes meios monásticos, onde Frei José Vilaça se movimentava, que esta nova linguagem vai por ele sendo assimilada, servindo simultaneamente de suporte visual aos seus próprios riscos.

Todavia, apesar de adoptar este repertório decorativo, o artista beneditino vai reinterpretar estes motivos e conceder-lhes um cunho pessoal, facto que vai revestir a sua obra de um carácter original. Paralelamente às gravuras decorativas, as imagens de devoção, também designadas por *Registos de Santos*, constituem outra abundante fonte de inspiração para o monge artista, à semelhança de algumas obras técnicas e tratados de arquitectura e decoração, que Frei Vilaça possuía na sua biblioteca pessoal[19]. Além destes, o estilo de André Soares, que se manifestou essencialmente através da talha, teve uma importância fulcral na formação e na obra artística de Frei José Ferreira Vilaça. Prova evidente desta influência na talha do monge artista traduz-se na proximidade dos elementos da gramática decorativa de André Soares e a interpretação feita por Frei Vilaça, sobretudo quando este desenvolve a sua arte no período correspondente ao *primeiro estilo*[20].

## 2. A passagem pelo Mosteiro do Couto de Cucujães

### 2.1. O Mosteiro do Couto de Cucujães à passagem de Frei José Ferreira Vilaça

Frei José Ferreira Vilaça chega ao Mosteiro do Couto de Cucujães em 1792 e aí permanece até 20 de Maio de 1796, como mencionado no seu diário[21]. Porém, os contactos com o Mosteiro parecem ter-se iniciado previamente, por volta de 1783-1786, ano da feitura dos retábulos colaterais, como explanamos mais detalhadamente no ponto 3.2.1. Nesse triénio era abade Frei Pantaleão de S. Tomás, que determinou a construção de dois retábulos colaterais, pagos com os seus rendimentos[22]. Este facto

---

[18] ARAÚJO, 1996: 46. Marie-Thèrése Mandroux-França considera que *a internacionalização do gosto que se instaura na corte de D. João V, a circulação de artistas estrangeiros e a multiplicação de encomendas nos diferentes centros de criação europeia conduz a um interesse crescente pela informação veiculada pelo livro e pela estampa*. Assim sendo, como adianta a autora, *o século XVIII corresponde a um período de grande enriquecimento das colecções de gravura em Portugal* (MANDROUX-FRANÇA, 1983: 162).

[19] Sobre as obras que Frei Vilaça possuía na sua biblioteca pessoal, ver Quadros n.os 3 e 4.

[20] ARAÚJO, 1996: 95-96.

[21] *No mesmo Mosteiro do Couto risquei a obra do fronte espisio e aesisti a faqtura dele e mais obras donde estive quatro anos fazendo varias obras que neste tempo se continuarão a fazer por ordem do N. Reverendíssimo P. M. Dor. Fr. Manoel Caetano do Lureto e vim de la para Tibaens e 20 de Mayo de 1796.* (SMITH, 1972, vol. I: 152).

[22] *Fesce de novo o altar colateral do Santo Christo de talha moderna e risco agradável; o outro altar colateral, que lhe corresponde ja esta feito e em vesperas de se apintar; estes dous altares são obras da devoção do N. M. Pe. P. P. Fr. Pantaleão de Santo Thomas dom abbade deste mosteiro que os mandou fazer a custa do que a relegião lhe concede para o seu uzo e do que a sua relegueza moderação soube poupar, privando-se das comodidades licitas e devertimentos permitidos, e bem contra sua expreça vontade fizemos aqui esta lembrança por obrigação do nosso agradecimento e para edeficação das posteridades, os quaes altares custarão = duzentos e vinte e oito mil reis.* (A.D.B. – *Estado do Mosteiro do Couto de Cucujães*, 1783-1786, n.º 115, fol.15).

permite-nos concluir que o Mosteiro conseguiu uma renovação estilística não por meios financeiros próprios, que certamente seriam reduzidos, mas pelo patrocínio de um abade que, à custa de algum sacrifício, conseguiu que a igreja fosse acompanhando o "*gosto moderno*" que se ia desenvolvendo noutras casas da Congregação e que esta renovação fosse executada por um artista de alta craveira na época.

O facto de o mosteiro possuir meios financeiros reduzidos é comprovado através do douramento dos altares, que se processa nove anos depois da sua feitura. Será só a partir do *Estado* de 1792-1795 que teremos conhecimento das obras executadas por Frei Vilaça, o que poderá indiciar que este chegou ao cenóbio cucujanense quando a comunidade conseguiu reunir meios financeiros suficientes para suportar a progressão da renovação artística do interior, que se havia iniciado por volta de 1783-1786. Simultaneamente, operou-se a renovação do exterior, com a construção da fachada.

Os elementos até aqui apresentados vêm reforçar as considerações de José Candeias da Silva, que aponta o Mosteiro de Cucujães como um dos mais modestos da Congregação de S. Bento, sendo a sua importância resultado do facto de se situar num ponto estratégico de passagem, servindo de local para hospedar monges do Norte que se deslocavam para estudar em Coimbra, ou mesmo os monges que eram lentes na Universidade de Coimbra. Além disso era, dos antigos mosteiros reformados, o único que se situava a Sul do Douro e que possuía uma boa biblioteca e botica[23].

É neste quadro de sacrifícios e dificuldades económicas, mas também de grande vontade de renovação artística que se inserem as obras executadas por Frei José de Santo António Ferreira Vilaça na igreja do antigo Mosteiro do Couto de Cucujães e que passamos a abordar detalhadamente.

## 3. A obra produzida na igreja do antigo Mosteiro do Couto de Cucujães

### 3.1. Exterior

A igreja do Mosteiro do Couto de Cucujães, fundada antes de 1139, foi recebendo campanhas de ampliação/reconstrução ao longo dos tempos. Todavia, apenas temos conhecimento das obras referidas nos *Estados* do Mosteiro, balizados entre 1629 e 1822[24]. Pelo *Estado* referente ao triénio de 1659-1662, sabemos que se inicia a reconstrução da capela-mor, culminando em 1668[25]. Mais tarde, entre 1710-1713, temos conhecimento do aumento dos panos murários do corpo da igreja em seis palmos, todos apainelados com guarnições[26], enquanto que a realização da fachada principal data de 1795-1798, obra de Frei José Ferreira Vilaça, a única concebida pelo monge artista. Daqui decorre a importância da realização, além de constituir a derradeira obra arquitectónica da carreira artística do monge beneditino.

---

[23] SILVA, 2005: 38.

[24] Datas dos *Estados do Mosteiro do Couto de Cucujães* presentes no Índice Monástico-Conventual do Arquivo Distrital de Braga., Congregação de S. Bento, n.º 114 e 115.

[25] A.D.B. – *Estados do Mosteiro do Couto de Cucujães*, 1665-1668, n.º 114, fol.14v.

[26] A.D.B. – *Estados do Mosteiro de Couto de Cucujães*, 1710-1713, n.º 114, fol.7.

### 3.1.1. Fachada principal

A fachada principal da igreja do mosteiro encontra-se referida no rol de obras constantes do *Livro de Rezam*[27], realização confirmada no *Estado* do triénio de 1792-1795[28] e concluída em 1798[29]. Trata-se de uma fachada de pendor classicizante, de aspecto severo (Figura n.º 1).

**Figura n.º 1**
Fachada principal da igreja do antigo Mosteiro do Couto de Cucujães
*Foto: E. Dias, 2007.*

Encontra-se dividida em três registos horizontais e definida por duas pilastras toscanas de canto assentes em pedestais. A zona central possui um ritmo vertical, acentuado pelo alinhamento dos elementos que a compõem. O primeiro registo é composto por uma portada adintelada, rematada por um frontão curvo, com um elemento decorativo que arranca da base do mesmo e ocupa a parte central do tímpano. A ladear a porta encontram-se dois pequenos vãos de iluminação, protegidos por grades, de recorte rectangular, com um ligeiro abatimento da parte superior. Este registo apresenta-se separado do subsequente por uma cornija. No alinhamento dos vãos do primeiro do primeiro registo encontram-se dois nichos com moldura em arco de volta perfeita, assente sobre duas pilastras toscanas, onde se inserem as esculturas de S. Martinho e de S. Bento, obra contemporânea. Estes nichos apresentam-se

[27] *No mesmo Mosteiro do Couto risquei a obra do fronte espicio e aesisti a faqtura dele…* (SMITH, 1972, vol. I: 152).
[28] *Fes-ce de novo todo o frontespicio com sinco frestas da milhor architectura, e nestas se pozerão grades de ferro, e nestas mesmas se pozerão vidraças.* (A.D.B. – *Estados do Mosteiro do Couto de Cucujães*, 1792-1795, n.º 115, fol.14v).
[29] A.D.B. – *Estados do Mosteiro do Couto de Cucujães*, 1795-1798, n.º 115, fol.8v.

encimados por dois vãos de iluminação, de curioso recorte, protegidos por vitrais. A portada de acesso encontra-se encimada por um grande vão de iluminação, que reproduz o recorte dos altares colaterais, do interior da igreja. O terceiro registo da fachada é composto pelo frontão triangular, interrompido na base, assente sobre um entablamento liso. No tímpano do frontão surge a pedra de armas da Ordem de S. Bento, ao centro[30]. Os cantos das empenas do frontão encontram-se rematados com duas pirâmides, enquanto o vértice do mesmo é rematado com uma cruz apontada.

Apesar da simplicidade e carácter eminentemente classicizante do frontispício da igreja, que atestam o lançamento de Frei José Ferreira Vilaça numa nova linguagem estilística, subsistem elementos que demonstram quanto o artista beneditino estava ligado ao vocabulário Rococó e à movimentação tardobarroca das fachadas, como sejam o elemento decorativo presente no frontão curvo que encima o vão de acesso, o rebaixamento na empena do mesmo frontão, o frontão triangular interrompido na base, assim como a diversidade de recorte dos vãos de iluminação.

### 3.2. Interior

A igreja do antigo Mosteiro de S. Martinho de Cucujães é constituída por nave única e capela-mor bastante profunda, coberta por abóbada de berço com caixotões. As alterações no interior da igreja decorrem das intervenções arquitectónicas referidas anteriormente. A passagem para a capela-mor é marcada pelo arco cruzeiro, definido por arco de volta perfeita, assente em pilastras toscanas. Eis a zona de passagem entre a nave e a capela-mor que vai receber as obras de talha riscadas por Frei José Ferreira Vilaça: dois altares colaterais e uma sanefa.

#### *3.2.1. Os retábulos colaterais*

A primeira referência aos primitivos retábulos colaterais, até agora conhecida, data do triénio de 1629-1632[31]. Estes mantêm-se até ao triénio de1783-1786, ano do *Estado* que refere *Fesce de novo o altar colateral do Santo Christo de talha moderna e risco agradável; o outro altar colateral, que lhe corresponde ja esta feito e em vesperas de se apintar (…)*[32]. A informação apresentada vem contradizer os dados apresentados por Robert Smith, que aponta o triénio de 1792-1795 como período de realização da obra[33], triénio da policromia e douramento da obra já realizada[34], descurando totalmente a informação contida no *Estado* de1783-1786. Este facto permite refutar outra ideia: que Frei Vilaça entrou em contacto com o Mosteiro de Cucujães unicamente nos quatro anos em que lá permaneceu. No próprio *Livro de Rezam*, o monge

---

30 *Tirarão-se as armas do arco cruzeiro e se colocarão no fronte espicio da igreja* (A.D.B. – *Estados do Mosteiro do Couto de Cucujães*, 1792-1795, n.º 115, fol.14).

31 A.D.B. – *Estados do Mosteiro do Couto de Cucujães*, 1629-1632, n.º 114, fol.7v.

32 A.D.B. – *Estados do Mosteiro do Couto de Cucujães,* 1783-1786, n.º 115, fol.15.

33 SMITH, 1972, Vol. I: 492.

34 *Pintarão-se e douraram-se os dois altares colatraes e os quatro castiçaes que lhes dizem respeito.* (A.D.B. – *Estados do Mosteiro do Couto de Cucujães*, 1792-1795, n.º 115, fol.14).

aponta primeiramente *o risco para dous altares do Santíssimo Sacramento*, separado da indicação das obras que executou nos quatro anos em que permaneceu no cenóbio[35].

Provavelmente encetou contactos com a casa beneditina antes de 1786, no sentido de averiguar as condições de implantação dos retábulos colaterais, para proceder posteriormente à elaboração dos riscos, que seriam executados por mão de colaboradores, ou enviou apenas os riscos para os mesmos sem se ter deslocado ao mosteiro. Assim sendo, terá intervido na pintura e douramento dos retábulos, acção que se completa em 1795. Fica por determinar se Frei Vilaça efectuou alguma visita de supervisão à execução dos retábulos entre 1786 e 1792, ano em que iniciou a sua estadia no Mosteiro de Cucujães, ou se o fez apenas quando chegou ao mosteiro.

Os retábulos colaterais ladeiam o arco cruzeiro, sendo o do lado do Evangelho dedicado a Cristo Crucificado (Figura n.º 2), e o do lado da Epístola dedicado a Nossa Senhora do Rosário, actualmente dedicado ao Sagrado Coração de Jesus (Figura n.º 3).

**Figura n.º 2 –** Retábulo colateral da Crucifixão de Cristo – lado do Evangelho
*Foto: E. Dias, 2007.*

**Figura n.º 3 –** Retábulo colateral do Sagrado Coração de Jesus – lado da Epístola
*Foto: E. Dias, 2007.*

[35] SMITH, 1972, vol. I: 152.

Tratam-se de retábulos com uma linguagem classicizante, que se inserem, segundo Robert Smith, dentro do *terceiro estilo* desenvolvido por Frei José Vilaça, onde sobressai a estrutura dos mesmos em detrimento dos elementos decorativos, bastante contidos. A estrutura e decoração dos retábulos são semelhantes, embora se verifiquem algumas variantes. Ambos possuem uma pequena mesa de altar, com frontal guarnecido com elementos decorativos da linguagem Rococó, ladeada por dois pedestais que constituem o sotobanco, encimado por um banco com predela, decorado com volutas que terminam em folhagem, por linhas ondulantes, assim como por motivos decorativos constituídos por três folhas pendentes, alinhadas. Entre a mesa de altar e o sacrário, um pequeno friso com um ramo de trigo preso por fita, ao centro e a representação de cachos de uva com folhas de parra dos lados.

O sacrário encontra-se enquadrado lateralmente por pequenas volutas rematadas em folhagem, e por linhas ondulantes; na porta surge a representação de uma custódia em relevo. Apresenta um remate com elemento contracurvado, onde sobressaem dois motivos decorativos constituídos por folha tripartida, muito recorrente na obra do monge artista. Do banco arrancam colunas compósitas, que definem o corpo dos retábulos, de registo único, com fustes ornados de ramos com folhagem e pequenas bagas, colocados em movimento helicoidal ao longo destes. Entre as colunas encontra-se o nicho em arco de volta perfeita, com fecho decorado, onde se insere a imagem a que o retábulo está dedicado, ladeado por dois pequenos nichos colocados lateralmente.

Sobre as colunas compósitas surge o coroamento dos retábulos, constituído pelo entablamento de onde arrancam a base e empenas de um frontão curvo interrompido, rematado com pequena estrutura triangular ligeiramente abaulada, definida por saliência e reentrâncias, onde se encontram anjos ladeados por ramos de folhas semelhantes aos das colunas. Há um claro predomínio da policromia, com recurso ao branco, castanho e verde, e à técnica do marmoreado fingido, enquanto o dourado está reservado quase exclusivamente para os elementos decorativos.

Relativamente às diferenças entre os retábulos, estas começam na iconografia dos mesmos. De salientar que o retábulo do lado da Epístola passou a ser dedicado ao Sagrado Coração de Jesus, em 1874, estando inicialmentededicado a Nossa Senhora do Rosário, como atestam as *Memórias Paroquiais*[36] e a iconografia dos elementos: presença de dois *putti* que sustentam a palma numa das mãos e coroa na outra, símbolos atribuídos à Virgem. Além deste aspecto, Frei Vilaça fez distinguir a iconografia dos dois retábulos no próprio dardo dos capitéis, sendo que o do retábulo de Nossa Senhora do Rosário é constituído por uma rosa, clara alusão à Virgem Maria como sendo a "*rosa mística*", uma das invocações presente na Ladainha de Nossa Senhora. Outra diferença prende-se com o facto de no retábulo do Cristo Crucificado a escultura ser original e surgirem, no seu remate, dois anjos, envergando amplas vestes, que seguram as Tábuas da Lei.

---

[36] *O orago ou padroeiiro desta freguezia e mosteiiro he Sam Martinho bispo. A igreja tem tres altares: o maior he dedicado S. Martinho, hum dos collatrais a hua imagem do Santo Christo, e o outro a Nossa Senhora do Rozario (…)*. (*Memórias Paroquiais Cucujães*, Feira, 1758, vol.12, n.º 475, pp. 3312. Disponível na internet em: <http://ttonline.iantt.pt>.

É evidente a tentativa de Frei Vilaça no sentido da mudança para uma linguagem de carácter classicizante. No entanto, subsistem ainda muitos elementos da linguagem Rococó, dos quais Frei Vilaça não se conseguiu demarcar, como sejam as volutas que terminam em folhagem, o motivo da folha tripartida, as linhas ondulantes, as cascas enrugadas, entre outros, que se encontram dispersos por estas duas obras.

## 3.3. A sanefa do arco cruzeiro

Ainda dentro da escultura em madeira concebida por Frei José Ferreira Vilaça encontra-se a sanefa do arco cruzeiro (Figura n.º 4).

**Figura n.º 4**
Sanefa do arco cruzeiro
*Foto: E. Dias, 2007.*

A igreja não possuía sanefa, antes a pedra de armas da Ordem de S. Bento, em granito, que passou para o tímpano do remate da fachada principal no triénio de 1792-1795[37]. Assim, foi concebida uma sanefa nesse mesmo triénio, cuja pintura e douramento terminou em 1798[38]. Tal como os retábulos colaterais, esta peça insere-se no *terceiro estilo* das realizações artísticas de Frei Vilaça, onde sobressai a estrutura da peça, à qual se submetem todos os elementos decorativos, que contradizem o gosto neoclássico que o monge artista vinha tentando introduzir nas suas obras.

A sanefa, que prima pela simplicidade e leveza das formas, é constituída por uma estrutura de base decorada por elementos ondulantes e chamejantes, pormenores como cascas enrugadas, à qual se sobrepõe, ao centro, uma espécie de óculo decorado com grinalda de folhas, duas esferas com folhas largas e bagas. No remate do óculo surge o motivo da folha tripartida, repetido na parte inferior do mesmo, sobre o elemento que faz a ligação entre o óculo e a estrutura de base. Esta, por sua vez, é rematada nos cantos por pirâmides assentes sobre um elemento constituído por volutas que

---

[37] *Tirarão-se as armas do arco cruzeiro e se colocarão no fronte espicio da igreja. Fes-ce ha magnifica sanefa para o arco cruzeiro e se anda atualmente pintando e dourando.* (A.D.B. – *Estados do Mosteiro do Couto de Cucujães*, 1792-1795, n.º 115, fol.14).

[38] *Acabou-se de pintar e dourar a çanefa do arco cruzeiro.* (A.D.B. – Estados do Mosteiro do Couto de Cucujães, 1795-1798, n.º 115, fol. 8v).

terminam em folhas de acanto enroladas, e por folhas ondulantes. A ligação entre estes elementos e o óculo é feita através de volutas mais reduzidas, onde se sobrepõem outros pormenores como cascas enrugadas que culminam em forma de chama e outro tipo de folhagem. Em termos de policromia, a sanefa encontra-se parcialmente dourada (douramento reservado sobretudo para os elementos decorativos) e conjuga igualmente a técnica do mármore fingido em rosa e verde (parte inferior da estrutura).

Contrariamente aos retábulos colaterais, nesta realização há uma persistência forte do dourado, assim como dos elementos da linguagem Rococó, fazendo com que esta peça constitua um hino final de Frei José Ferreira Vilaça à exuberância decorativa.

## 4. Influências apresentadas pela obra produzida na igreja do antigo Mosteiro do Couto de Cucujães

Apesar de não termos acesso aos riscos executados por Frei José Vilaça para as obras realizadas na igreja do Mosteiro do Couto de Cucujães, que infelizmente se perderam, é possível fazer uma análise das mesmas e estabelecer pontos de contacto com as estampas e tratados que lhe serviram de modelo.

Mencionaremos os pormenores que evidenciam claramente a influência na concepção dessas mesmas obras.

Na fachada que Frei José Ferreira Vilaça concebeu para a igreja deste mosteiro, podemos estabelecer uma comparação entre os nichos, que se encontram no segundo registo, e um dos modelos de nichos que Aviler apresenta no seu tratado de Arquitectura *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des comentaires*[39]. Já o vão central de iluminação tem semelhanças com o recorte de alguns retábulos concebidos por Andrea Pozzo, que figuram na obra *Perspectiva pictorum et architectorum*[40], tipo de recorte que se verifica igualmente nos dois retábulos colaterais riscados pelo artista beneditino para o interior da igreja (Figuras n.os 3 e 4). Relativamente aos restantes elementos que compõem a fachada, terão sido influenciados pelos tratados de construção, que possuíam diversos modelos que certamente influíram o génio criador de Frei Vilaça.

Observemos agora a obra de talha concebida para o interior da igreja do mosteiro, mais rica em termos de influências. Ao analisarmos a estrutura dos retábulos colaterais podemos estabelecer paralelismos com algumas estruturas retabulares e arquitectónicas apresentadas por Andrea Pozzo, nomeadamente nos frontões curvos interrompidos[41] e no conjunto constituído por pedestal, coluna, entablamento e frontão curvo interrompido[42]. Podemos depreender que a estrutura dos retábulos corresponde a uma síntese inspirada nos modelos de Andrea Pozzo. Para o tipo de

---

39 AVILER, 1760:169.
40 POZZO, 1717: fig.26, 65 (vol. II).
41 POZZO, 1717: fig.33 (vol. I); POZZO, 1717: fig.26, 60 (vol. II).
42 POZZO, 1717: fig. 21 (vol. I); POZZO, 1717: fig.67 (vol. II).

pedestal adoptado por Frei Vilaça, apontamos novamente para a obra de Pozzo[43], com um peso importante na definição do tipo de capitel a usar nas colunas[44], para o qual contribuiu igualmente o tratado de Aviler[45]. A obra do tratadista italiano foi igualmente fundamental ao conceder alguns modelos de remates de vãos de iluminação que se apresentam de forma combinada no óculo da estrutura central da sanefa do arco cruzeiro e no frontão dos retábulos colaterais[46].

Apesar de constituir um tratado de Arquitectura, a obra de Charles Augustin Aviler revelou-se fundamental na concessão de diversos motivos decorativos que inspiraram os elementos usados por Frei Vilaça nos retábulos colaterais, nomeadamente no tipo de ramos com folhagem que se encontra nos fustes das colunas e no remate dos retábulos; a folhagem nos ângulos dos pedestais e nas faces destes, e em alguns elementos da sanefa do arco cruzeiro; o motivo constituído por três folhas pendentes alinhadas[47]. Este último motivo remete para um esquema semelhante presente na decoração de um pedestal que figura no tratado de Andrea Pozzo[48] e para um pormenor decorativo do tratado de Briseaux[49], que Frei Vilaça não possuía na sua biblioteca pessoal, mas com o qual terá contactado. De Aviler podemos ainda referir a semelhança da rosa do capitel do retábulo do Sagrado Coração de Jesus e a rosa do remate de pé de página do tratado[50], ou o tipo de laço[51] que Frei Vilaça usou com disposição diferente no motivo do trigo amarrado.

Quanto ao motivo da folha tripartida, muito recorrente na obra de Frei Vilaça, que encontramos nos pedestais das colunas, nos sacrários, no motivo central da sanefa do arco cruzeiro e no remate da mesma terá sido influenciado pelo mesmo elemento que se encontra num pormenor decorativo do tratado de Briseaux. Este mesmo pormenor do tratado possui uma variante do motivo da folha tripartida, idêntico com o elemento que figura numa das *suites* criadas por Aviler[52] e que é executado pelo monge artista no fecho do arco de volta perfeita do retábulo do Sagrado Coração de Jesus, na pequena grinalda de folhas junto ao motivo central da sanefa, no próprio motivo, assim como no ligeiro ressalto da estrutura da sanefa.

A folha do motivo central da sanefa encontra-se enquadrada por duas linhas curvas, que se mostram semelhantes a uma solução decorativa do fecho de um arco que figura numa estampa do tratado *De la distribution des maisons de plaisance et de la distribution des édefices en general*[53], de Jacques François Blondel. A decoração com

---

[43] POZZO, 1717: fig. 17 (vol. I).
[44] POZZO, 1717: fig. 29 (vol. I).
[45] AVILER, 1760: 99.
[46] POZZO, 1717: fig. 99, 101, 103 (vol. II).
[47] AVILER, 1760: 359.
[48] POZZO, 1717: fig. 24 (vol. I).
[49] SMITH, 1972: 121 (vol. I).
[50] AVILER, 1760: 13.
[51] AVILER, 1760: 16.
[52] AVILER, 1760: 391.
[53] BLONDEL, 1738: 48 (vol. 2).

folhas esvoaçantes de um frontão triangular[54] presente neste tratado terá influenciado o mesmo motivo visível nas extremidades da sanefa.

A produção artística de Frei José Ferreira Vilaça foi igualmente influenciada, como já referimos noutro capítulo, pelas estampas Rococó. Podemos estabelecer um paralelismo entre o motivo dos cachos de uva e folhas de parra, e o motivo da estampa que representa Ceres, executada por J. I. Nilson. Já o pormenor das folhas ondulantes, presente na mesma estampa, terá influenciado a execução das folhas que se encontram nos cantos da sanefa do arco cruzeiro, assim como outras estampas, nomeadamente duas gravuras publicadas pela oficina de Martin Engelbrecht e duas gravuras de François-Xavier Habermann.

O tipo de folhas e bagas que encontramos nas esferas de remate da sanefa e na grinalda do "óculo" central da sanefa, apresentam semelhanças com os motivos da gravura de J. I. Nilson, com a gravura publicada por Martin Engelbrecht e mesmo com uma gravura de François-Xavier Habermann. O pormenor da casca enrugada terminando em recorte chamejante, que apresenta algumas variantes, presente na parte central e inferior da sanefa, no arranque dos elementos de ligação entre a estrutura inferior e superior da sanefa, é análogo aos elementos do mesmo tipo constantes nas estampas de François-Xavier Habermann.

Existem ainda alguns elementos decorativos e estruturais com os quais não foi possível estabelecer qualquer paralelismo com os tratados e com as estampas de linguagem Rococó, que confirmam o carácter original das obras de Frei José Ferreira Vilaça, demonstrando que este não procedia a uma mera reprodução dos modelos de que dispunha, mas que os interpretava e lhes insuflava o seu toque pessoal, como procedia à criação de elementos novos.

## Conclusão

Através da realização deste estudo conseguimos proceder não a uma mera análise formal das obras executas por Frei Vilaça na igreja deste antigo mosteiro, como detectar e corrigir alguns erros relativos às datações das peças, assim como à presença do artista beneditino no cenóbio cucujanense, permitida pela análise atenta dos *Estados* do mosteiro e comparação com bibliografia produzida anteriormente. Relativamente ao objectivo da análise detalhada das influências que os tratados e estampas de motivos Rococó exerceram sobre as obras realizadas, podemos constatar que Frei José Vilaça recorreu essencialmente aos tratados de Charles-Augustin Aviler e Andrea Pozzo, assim como às estampas oriundas de Augsburgo.

Com este estudo podemos comprovar, igualmente, a base erudita que está por trás da concepção da fachada, retábulos colaterais e sanefa da igreja do antigo Mosteiro de Cucujães, apesar deste constituir um mosteiro "periférico" quando comparado com a localização de outros espaços sacros onde Frei José Vilaça trabalhou. Lança-se assim

[54] BLONDEL, 1738: 40 (vol. 2).

uma nova questão, que fica para abordagem futura e mais profunda, que assenta no porquê deste monge beneditino ter-se deslocado para fora do seu "raio de acção" e aqui ter desenvolvido obras de grande monta, se tivermos em atenção a dimensão e importância relativa que o Mosteiro do Couto de Cucujães tinha quando comparado com outros mosteiros da Congregação. Eis uma questão que não coube aqui abordar, que certamente será de relevante interesse nos debruçarmos futuramente.

**Quadro n.º 1** – Frei José de Santo António Ferreira Vilaça (1731-1809) – Breves apontamentos biográficos

| Data | Aspectos Biográficos | Observações |
|---|---|---|
| **1731** | Nasce José Ferreira Vilaça no Terreiro de S. Lázaro, em Braga, a 18 de Dezembro, filho de Custódio Ferreira, carpinteiro de profissão, e de Catarina de Araújo[55]. | |
| **1758** | José Ferreira Vilaça toma o hábito da Ordem de S. Bento a 5 de Janeiro[56], no Mosteiro de S. Martinho de Tibães, principiando o noviciado. | |
| **1759** | Professa no dia 2 de Abril[57] e adopta o nome de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. | Frei Vilaça fica na categoria de irmão donato, facto que lhe permitiu desenvolver a sua arte nos diversos mosteiros da Ordem. |
| | Inicia a redacção do *Livro de Rezam*[58], diário pessoal. | No *Livro de Rezam* Frei Vilaça registou todos os defuntos da Ordem, os acontecimentos que ocorreram na sua vida, empréstimos, para além das regras da Ordem beneditina. Este diário constitui uma fonte fundamental para a História da Arte, uma vez que permite o conhecimento do percurso artístico de Frei José de Santo António Vilaça: os livros que constavam da sua biblioteca pessoal[59], assim como o elenco das obras por ele realizadas. |
| **1796** | Frei José Vilaça regressa definitivamente a Tibães, após uma incursão por diversos mosteiros da Ordem. | |
| **1798** | É nomeado mestre-escola do Mosteiro de São Martinho de Tibães. | |
| **1809** | Falece Frei José de Santo António Ferreira Vilaça a 30 de Agosto, no Mosteiro de Tibães, tendo sido sepultado no claustro principal da igreja do mesmo mosteiro[60]. | Em Março, Braga vê-se a braços com a ocupação pelo General Soult. Os monges beneditinos são obrigados a abandonar o mosteiro, facto que provavelmente abreviou a vida do monge artista. |

---

[55] SMITH, 1972: 34 (vol. I).
[56] SMITH, 1972: 100 (vol. I).
[57] SMITH, 1972: 100 (vol. I).
[58] ADB – *Livro de* Rezam, Tibães, n.º 728. Ver transcrição integral do documento em SMITH, 1972: 100-152 (vol. I).
[59] Ver Quadro n.º 5.
[60] SMITH, 1972: 81-82 (vol. I); ALVES, 1989: 530.

**Quadro n.º 2** – Frei José de Santo António Ferreira Vilaça – Fases estilísticas da obra, segundo Robert Smith

| Período | Designação | Características |
|---|---|---|
| **1758/1768** | *Primeiro Estilo* | É o mais monumental de todos e caracteriza-se pelo douramento total das superfícies trabalhadas e pelo recurso à simetria. Este estilo encontra-se fortemente marcado pela obra de André Soares, pelo carácter plástico que concede às suas obras, mas também pela temática decorativa, sendo constantes os motivos da voluta com remate final em enrolamentos de folhas de acanto e os concheados ondulados. Surgem igualmente outros motivos, que Frei Vilaça vai beber directamente ao vocabulário decorativo das estampas de Augsburgo, como a flor, a folhagem delicada, a água a correr, os três "amendoins"e os "escudos". Da sua criação são o motivo do cabelo esculpido em espirais, o jogo de linhas paralelas que cortam, no sentido horizontal, zonas convexas ou ondulantes. Nesta fase, o monge artista confere uma enorme importância à linha[61]. |
| **1768/ /década 1770** | *Segundo Estilo* | É caracterizado pelo acentuar do gosto pela linha, que assume uma extraordinária elegância e fluidez. Os próprios ritmos tornam-se mais lineares, substituindo o elemento plástico. É abandonado o dourado total, que é substituído pela policromia fingindo mármores. Alguns dos temas da fase anterior são abandonados, como a assimetria, as grandes volutas e o motivo da água a correr. Os elementos decorativos mais frequentes são as peanhas chanfradas, folhagem, flores, cascas de vegetais, a combinação de palmas com ramos de oliveira, jarros de flores, o trigo e a uva, os feixes de plumas ou folhas, assim como o entrecruzar das linhas curvas sem relevo[62]. |
| **ca.1780/1798** | *Terceiro Estilo* | Possui uma tendência claramente classicizante, sobressaindo elementos de inspiração arquitectónica, como frontões triangulares, pirâmides, urnas com festões, pilastras jónicas, entre outros. Há uma "sobrevalorização" da estrutura das peças em detrimento da decoração, que se apresenta muito contida, e um claro predomínio da policromia, sendo o dourado reservado para elementos pontuais[63]. As realizações que se inserem dentro deste estilo demonstram a tentativa de Frei José Ferreira Vilaça em lançar-se numa nova linguagem, embora ainda se encontre preso a alguns elementos da temática Rococó. |

[61] ALVES, 1989: 529; SMITH, 1972: 248-259 (vol. I).
[62] ALVES, 1989: 530; SMITH, 1972: 259-277 (vol. I).
[63] ALVES, 1989: 530; SMITH, 1972: 277-282 (vol. I).

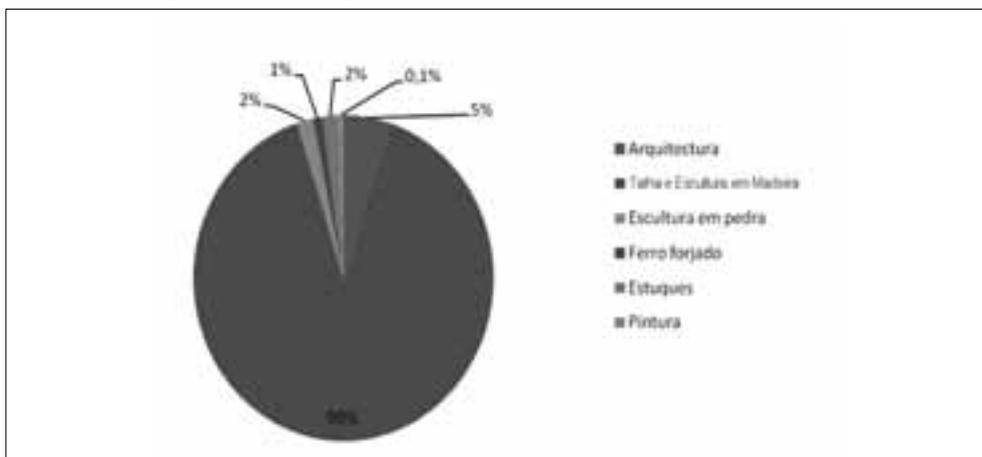
**Quadro n.º 3** – Frei José de Santo António Ferreira Vilaça - Livros pertencentes à biblioteca pessoal do monge artista

| | Designação | Tipo de Obra | Inscrição |
|---|---|---|---|
| **Livros mencionados no *Livro de Rezam*** | AVILER, C.A. de – *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des comentaires*. Paris, 1760. | Tratado de Arquitectura | *"Este libro de Architetura he do uso do irmão Fr. José de Santo António monge de S. Bento mestre de obras de Architetura da sua religião. Custou quatro mil e oito centos reis; ano de 1771 ano Pombeiro a -28- do mes de Março do dito ano."* |
| | BLONDEL, Jacques-François – *Architecture françoise, ou recuil des plans, élévations, maisons royales, palais, hôtels, édifices les plus considérables de Paris*. 4 Volumes. Paris: 1752-1756. | Tratado de Arquitectura | *"Estes quatro volumes da Architetura franceza custarão a Fr. José de Santo António Villaça – 33600- em Lisboa na logea dos bureis as portas de Santa Catarina".* |
| | BLONDEL, Jacques-François – *Livre nouveau ou Règles des cinq ordres d'Architecture par Jacques Barozzi de Vignole. Nouvellement revú, corrige et augmenté par Monsier B…architecte du roy*. Paris,1757. | Tratado de Arquitectura | *"Do uso de Fr. José de Santo António Villaça ano e 1782 monge de Sam Bento e mestre de obras de Arquetetura. Custou este livro – 4800 foi do abade de Ermeriz".* |
| | BRISEUX, Charles-Étiene – *L'art de bâtir des maisons de campagne*. Paris, 1743. | Tratado de Arquitectura | ________ |
| | JOMBERT, C.-A. – *Architecture moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes*. Paris, 1764. | Tratado de Arquitectura | *"Por meu falecimento pertence à livraria de Tibães que assi esta no noso livro de Rezam. Pombeiro Mayo de 1768 ano".* |
| | POZZO, Andrea S. J. – *Perspectiva pictorum et architectorum, 2 Volumes*. Roma, 1717. | Tratado de Perspectiva e Arquitectura | *"Do uso do padre Fr. Estêvão do Loreto monge benedictino. Este livro hé do uso do irmão Fr. Joze de Santo António Villaça e por seu falecimento pertence a libraria de Lisboa Sam Bento da Saúde. Licensa que lhe facultou Capítulo Geral no Capítulo de Maio de 1780 ano". "Do uso do padre Fr. Estêvão do Loretto digo do uso do padre Fr. Manuel de S. Gertrudes."* |
| | VERLOYS, M.-C.-F. Roland de – *Dictionnaire d'architecture civile, militaire et navale, 3 volumes*. Paris, 1770. | Dicionário de Arquitectura Civil, Militar e Naval | ________ |
| | RICHARDSON, Jonathan; JÚNIOR, Jonathan – *Traité de la peinture et de la sculpture par Mrs. Richardson père fils, divisé en trois tomes*. Amesterdão, 1728. | Tratado de Pintura e Escultura | ________ |
| | Obras de Teodoro de Almeida e Frei Francisco de Jesus Maria Sarmento | ________ | ________ |
| | | Livros de Álgebra e Geometria | ________ |
| | Livro de Aritmética de Vieira | Livro de Aritmética | ________ |
| | Dicionário de Francês de Manuel de Sousa | Dicionário | ________ |
| | Dois livros de receitas | ________ | ________ |
| | Cartas do Papa Clemente XIV | Cartas | ________ |
| | Poema de *Guimarães Agradecido* | Livro de Poesia | ________ |
| | CUNHA, D. Rodrigo – *História dos Bispos do Porto*. | Livro de História | ________ |

| | Catecismo de Montpellier | Catecismo | __________ |
|---|---|---|---|
| | Quatro livros de Devoções | Livro de Devoções | __________ |
| **Livros não mencionados no *Livro de Rezam*** | BLONDEL, Jacques François – *De la distribution des maisons de plaisance et de la distribution des édefices en general, 2 volumes.* Paris, 1738. | Tratado sobre distribuição e decoração de edifícios e respectivos jardins | *"Do uso do irmão Fr. Jozé de Santo António Vilaça mestre de obras de sua congregação lhe custarão em Lisboa 5500 – reis primeira e segunda parte em o anno – de 1774".* |
| | BOSSE, Abraham – *Traité des manières de dessiner les ordres de l'architecture antique en toutes leurs parties.* Paris, 1664. | Tratado de Arquitectura | *"Este livro comprei o em Lisboa para o uso do irmão Jozé de S. António Villaça no ano de 1774 – em caza do João Jozé de Bois (Bas) no Largo de Calheires"* |

**Quadro n.º 4** – Frei José de Santo António Ferreira Vilaça – Tratados presentes na biblioteca pessoal do monge artista

| Tratado | Conteúdo |
|---|---|
| AVILER, C.A. de – *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des comentaires.* Paris, 1760. | Trata diversos assuntos relacionados com a Arquitectura (construção de edifícios, decoração de jardins, ornamentos para a decoração de fachadas, escadas lareiras, nichos, janelas, portas, entre outros), mas não descura a parte gráfica, aparecendo pequenos desenhos de pé de página, no final dos capítulos. |
| BLONDEL, Jacques-François – *Architecture françoise, ou recuil des plans, élévations, maisons royales, palais, hôtels, édifices les plus considérables de Paris.* 4 Volumes. Paris: 1752-1756. | Manual de Arquitectura, constituído por quatro volumes, com algumas gravuras referentes aos edifícios que descreve. |
| BLONDEL, Jacques François – *De la distribution des maisons de plaisance et de la distribution des édefices en general.* 2 volumes. Paris, 1738. | Tratado constituído por dois volumes: o primeiro volume possui informações respeitantes à distribuição e decoração dos edifícios e dos seus jardins; as únicas gravuras existentes são pequenos desenhos de pé de página que decoram o final de cada capítulo. O segundo volume encontra-se repleto de desenhos para decoração exterior e interior. |
| BLONDEL, Jacques-François – *Livre nouveau ou Règles des cinq ordres d'Architecture par Jacques Barozzi de Vignole. Nouvellement revú, corrige et augmenté par Monsier B… architecte du roy.* Paris, 1757. | Tratado composto exclusivamente por gravuras, possui uma série de estampas de ornamentistas franceses |
| BOSSE, Abraham – *Traité des manières de dessiner les ordres de l'architecture antique en toutes leurs parties.* Paris, 1664. | Manual sobre desenho e construção de diversos elementos arquitectónicos consoante a ordem. |
| BRISEUX, Charles-Étiene – *L'art de bâtir des maisons de campagne.* Paris, 1743. | Tratado composto por um primeiro volume de texto, plantas, alçados e fachadas dos edifícios que aborda; a sexta e sétima partes do segundo volume vão-se mostrar mais úteis para o artista beneditino, uma vez que estão subordinadas ao estudo da decoração. |
| JOMBERT, C.-A. – *Architecture moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes.* Paris, 1764. | Essencialmente um tratado de Arquitectura, com informações relativas à construção dos edifícios, além de algumas plantas, alçados e fachadas, no segundo volume. |
| POZZO, Andrea S. J. – *Perspectiva pictorum et architectorum.* 2 Volumes. Roma, 1717. | Tratado onde o autor comenta as gravuras relativas a desenhos de retábulos, arcos triunfais, teatros, cúpulas, fachadas, portas e janelas com decoração, etc. A obra terá sido fundamental como fonte inspiração para as estruturas das suas obras de talha de Frei Vilaça. |

**Gráfico n.º 1 –** Percentagem das obras realizadas por Frei José Ferreira Vilaça nas diversas áreas em que se destacou, segundo o levantamento de Robert Smith

# Fontes e bibliografia


## Fontes Primárias Manuscritas

A.D.B. Congregação de São Bento, 1629-1632 – *Estados do Mosteiro do Couto de Cucujães*, n.º 114 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga. Braga].

A.D.B. Congregação de São Bento, 1665-1668 – *Estados do Mosteiro do Couto de Cucujães*, n.º 114 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga. Braga].

A.D.B. Congregação de São Bento, 1710-1713 – *Estados do Mosteiro do Couto de Cucujães*, n.º 114 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga. Braga].

A.D.B. Congregação de São Bento, 1783-1786 – *Estados do Mosteiro do Couto de Cucujães*, n.º 115 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga. Braga].

A.D.B. Congregação de São Bento, 1792-1795 – *Estados do Mosteiro do Couto de Cucujães*, n.º 115 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga].

A.D.B. Congregação de São Bento, 1795-1798 – *Estados do Mosteiro do Couto de Cucujães*, n.º 115 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga].

A.D.B. Tibães – *Livro de Rezam do Irmão Fr. Jozé de Santo Antonio Villaça natural de Braga do Terreiro de S. Lazaro, pera nele assentar os defuntos que falecem e tudo o que devo, ou me devem, da mesma sorte o que inpresto, ou me inprestam, e onde estiver pg. – hé que está satisfeito ou do que inpresto, ou do que me inprestam*, n.º 728 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga. Braga].

## Fontes Primárias Impressas

AVILER, C.A. de, 1760 – *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des comentaires.* Paris: Charles-Antoine Jombert.

BLONDEL, Jacques-François, 1752-1756 – *Architecture françoise, ou recuil des plans, élévations, maisons royales, palais, hôtels, édifices les plus considérables de Paris* (4 volumes). Paris.

BLONDEL, Jacques-François, 1738 – *De la distribution des maisons de plaisance et de la distribution des édefices en general* (2 volumes). Paris.

BLONDEL, Jacques-François, 1757 – *Livre nouveau ou Règles des cinq ordres d'Architecture par Jacques Barozzi de Vignole. Nouvellement revú, corrige et augmenté par Monsier B…architecte du roy.* Paris.

BOSSE, Abraham, 1664 – *Traité des manières de dessiner les ordres de l'architecture antique en toutes leurs parties.* Paris.

BRISEUX, Charles-Étiene, 1743 – *L'art de bâtir des maisons de campagne.* Paris.

JOMBERT, C.-A., 1764 – *Architecture moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes.* Paris.

POZZO, Andrea S. J., 1700-1717 – *Prospettiva de Pittori, et Architetti* (2 volumes). Roma: Nella Stamparia di António de'Rossi.

REYCEND, João Baptista, 1781 – *O Sacrosanto e Ecumenico Concilio de Trento em Latim e Portuguez* (2 tomos). Lisboa: Na Officina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno.

S. TOMÁS, Frei Leão de, 1651 – *Benedictina Lusitana* (2 tomos). Coimbra: Na officina de Manoel de Carvalho.

## Bibliografia

*ANNAES do Município de Oliveira de Azeméis*, s/d – Porto: Lello & Irmão.

ANTUNES, Manuel Augusto Lima Engrácia, 2007 – *Assentos, encomendantes e utilizadores na igreja monástica beneditina no Norte de Portugal. Séculos XVII a XIX*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

ARAÚJO, Teresa Alves, 1996 – *A tipologia do órgão na obra de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça.* Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

AREDE, João Domingues, 1914 – *Cucujães*. Porto: Empresa Gráfica A Universal.

AREDE, João Domingues, 1922 – *Cucujães e mosteiro com seu couto nos tempos medievais e modernos*. Famalicão: Tipografia Minerva.

COSTA, Américo, 1929 – *Diccionário Chorographico de Portugal Continental e Insular*, vol. V. Porto: Tipografia Domingos Oliveira.

DIAS, J.A. Coelho, 1993 – "O Mosteiro de Tibães e a Reforma dos beneditinos portugueses no século XVI". *Revista História*, vol. XII. Porto: Centro de História da Universidade do Porto, pp. 95-133.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 1989 – "Frei José de Santo António Ferreira Vilaça", in PEREIRA, José Fernandes – *Dicionário da Arte Barroca em Portugal.* Lisboa: Editorial Presença, pp. 527-539.

*GRANDE Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol.VIII. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, 1960, pp. 202-203.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thèrése, 1974 – "Information artistique et 'mass-media' au XVIIIe siècle: la difusion de l'ornament grave rococo au Portugal". *Bracara Augusta*, vol. XXVII, n.º 64 (76). Braga: Câmara Municipal de Braga, pp. 3-23.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thèrése, 1983 – "L'image ornamentale et la litterature artistique importées du XVIe au XVIIIe siècle: un patrimoine meconnu des bibliothèques et musées

portugais", in *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, vol. I, 2.ª série. Porto: Câmara Municipal do Porto, pp.143-205.

MATTOSO, José, 2002 – *O Monaquismo Ibérico e Cluny*, vol.12. Rio de Mouro: Círculo de Leitores.

OLIVEIRA, Miguel de, 1942 – "O Mosteiro de Cucujães e o seu fundador". *Arquivo do Distrito de Aveiro,* vol. VIII, n.º 29. Aveiro: Arquivo do Distrito de Aveiro, pp. 12-15.

OLIVEIRA, Miguel de, 1945 – *Ourique e Espanha. Nova solução de um velho problema.* Lisboa: Empresa Editora Pro Domo.

SILVA, Joaquim Candeias da, 2005 – *S. Martinho de Cucujães. De Mosteiro Beneditino a Seminário das Missões (Século XII a XX) – Subsídios históricos.* Cucujães: Escola Tipográfica das Missões.

SMITH, Robert C., 1972 – *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Escultor Beneditino do Século XVIII* (2 volumes). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

SOUSA, Bernardo de Vasconcelos e (dir.), 2005 – *Ordens Religiosas em Portugal: das origens a Trento.* Lisboa: Livros Horizonte.

# A Sé do Porto na Sede Vacante de 1639 a 1671: obras e artistas

*Joaquim Jaime B. FERREIRA-ALVES*

## 1. Introdução

Tendo morrido, em Lisboa, a 13 de Julho de 1639, D. Gaspar do Rego da Fonseca (1576-1639)[1], bispo do Porto de 1636[2] a 1639, cuja notícia chegou ao Porto em 22 de Julho[3], deu-se início, na Diocese do Porto, a um longo período de *Sede Vacante*[4]. Com a recuperação da independência, em 1 de Dezembro de 1640[5], as relações entre Portugal

---

1 D. Gaspar do Rego da Fonseca (ou d'Afonseca), nasceu em Vilar Maior, bispado da Guarda. Era filho de Daniel do Rego e de D. Leonor da Fonseca. FERREIRA, 1924: 238-242; ALMEIDA, 1968: 650.

2 1636. Agosto. 17: *Auto de posse do bispo D. Gaspar do Rego da Fonseca*
*Posse do Illustrissimo Senhor Bispo D. Gaspar do Rego da Fonseca a 17 de Agosto de 636.*
*Aos dezasete dias do mês de Agosto de mil seiscentos trinta e seis annos estando em Cabido para este effeito chamados todos os capitulares presentes na cidade foraõ appresentadas todas as Bullas de provimento deste Bispado das quaes constou o Papa nosso senhor fazer graça deste dito Bispado do Porto, e serem passadas as Bullas delle a nove de Junho passado deste presente anno de seiscentos trinta e seis, em favor do Illustrissimo e Reverendíssimo Senhor Dom Gaspar do Rego da Fonseca, e assi constou teria tomado livremente ante o Illustrissimo Dom Rodrigo da Cunha, Arcebispo de Lisboa, e estar satisfeito a todo o necessário para se lhe aver de dar posse e soceder neste Bispado per morte do senhor Fr. João de Valladares bispo que foi delle: o que assi todo visto mandarão dar a dita posse deste Bispado a qual tomou o Reverendo Cónego João Marques da Cruz Procurador bastante do Illustrissimo Bispado. De que se fes este termo que todos assinarão os que presente forão em Cabido no dito dia declarado. João Rodrigues de Araújo Cónego Secretario o escrevi.* A.D.P., DIO/CABIDO/011/1579, fl. 72-72v.

3 *Seê Vaccante por falecimento do Senhor Bispo Dom Gaspar do Rego da Fonseca que faleceo em Lisboa a 13 de Julho de 639. Aos vinte e dous das do mês de Julho do anno de mil e seiscentos trinta e nove as duas horas da tarde chegou nova de como falecera da vida presente o Senhor Bispo Dom Gaspar do Rego da Fonseca na cidade de Lisboa a treze do mesmo, e logo pelo presidente e mais capitulares abaixo assinados s assentou que antes de tratar doutra cousa se fizessem os sinais e oficio e missas na forma do Estatuto, amanhã sabbado vinte e três do mesmo, e que depois se tratara do mais que pertencer ao Governo do Bispado: e por verdade mandarão fazer este termo a mim João Rodrigues de Araújo Cónego Secretario que o escrevi.* A.D.P., DIO/ CABIDO/011/1579, fl. 74.

4 FERREIRA, 1924: 242-258.

5 *Assento que mandaraõ fazer o Deaõ, Dignidades, Conegos Cabido da Sancta Seê desta Cidade do Porto sede Episcopal vaccante da acclamaçaõ delRey nosso senhor Dom Joaõ 4º.*
*Aos oito dias do mês de Dezembro do anno de mil seiscentos e quarenta annos, na casa do Cabido da Sancta Seê desta cidade do Porto sendo presentes o Deaõ, Dignidades, Cónegos chamados a Cabido pleno a som de campa tangida segundo seu antigo e louvavel costume, propôs o Deaõ presidente no dito Cabido que tivera noticia que os Arcebispos de Braga e Lisboa como Governadores deste reyno, em absensia do Duque de Bragança acclamado por rey delle, escreveraõ a Camara dsta cidade fizesse nella a mesma acclamaçaõ por se aver feito o mesmo pela nobreza e povo na cidade de Lisboa em o primeiro do dito mês, e que juntamente nesta manhã tinha noticia que o juiz e vereadores estavaõ em Câmara com a nobreza e povo, e que poderia succeder se fizesse logo a dita acclamaçaõ, que convinha detreminarse o como nesta matéria avia de proceder o ecclesiastico, por quanto ao Cabido sede Episcopal vaccante pertencia desta declaraçaõ como ordinário que era do Bispado. E considerado*

e a Santa Sé estiveram suspensas, devido à influência de Espanha[6]. Esta situação levou a que o Porto, só tivesse de novo bispo, confirmado pelo Papa, a partir de 1670. Clemente X (1590-1676/1670-1676) pela Bula *Gratiæ divinæ præmium* (15 de Dezembro de 1670) confirmou na diocese do Porto, vaga desde a morte de D. Gaspar do Rego da Fonseca, D. Nicolau Monteiro (1581-1672)[7], «em virtude da apresentação feita», pelo Príncipe D. Pedro, regente de 1667 a 1683, e futuro rei D. Pedro II (1648-1706/1683-1706).

Ainda que coincidindo com uma época economicamente difícil[8], devido à conjuntura política que então se vivia em Portugal, ao longo do extenso período de vacatura os responsáveis pela Diocese do Porto vão empreender diversas obras em alguns edifícios que estão debaixo da sua tutela. Esta actividade, que atrairá diversos artistas, vai ter na Sé um espaço privilegiado pela importância do que foi feito.

## 2. A *Sede Vacante* de 1639 a 1671

No dia da chegada da notícia do óbito de D. Gaspar do Rego da Fonseca, e declarada «*Seê Vaccante*», «foi cometido», pelo Deão, do governo e da administração

*bem o negocio e qualidade delle se assentou per todos os capitulares, nemine discrepante, que no ponto e hora que a cidade, e com a primeira voz della, se acclamasse o dito senhor por rey destes reynos, i estado ecclesiastico uniformemente o acclamasse na mesma forma, por ser este o animo geral de todos, e quererem ao dito senhor por seu rey e senhor natural, e que para se fazer a dita acclamaçaõ com a solemnidade devida a semelhante acto, e para milhor constar ao povo, se saísse em procissaõ pela cidade logo com Te Deum Laudamus, em acçaõ de graças pela grande merçe que Deos fazia a estes reynos. E assentado o sobredito chegou recado da cidade que se fazia a dita acclamaçaõ, e logo no dito Cabido em nome de todo o estado ecclesiastico deste Bispado se acclamou ao senhor REI DOM IOAÕ 4º por rey destes reynos, por todosos capitulares nemine discrepante abaixo assinados: E sairaõ com Tedeum (sic) Laudamus em proçissaõ levando de baixo do palio a imagem de Nossa Senhora da Conçeiçaõ (por ser seu dia) pelas ruas desta cidade, com grandes vivas e demonstrações de allegria. De que todo mandaraõ fazer este assento no livro dos assentos que todos assinaraõ. E eu Joaõ Rodrigues de Araújo cónego que sirvo de secretario o escrevi, dia mês, e anno ut supra*. A.D.P., DIO/CABIDO/011/1579, fl.76-76v.

6 SERRÃO, 1980: 70-72.

7 Tomou posse da Diocese do Porto em 12 de Abril de 1671. FERREIRA, 1924: 258-265.

8 *Assento sobre o emprestimo do dinheiro da Mitra que El Rey pedio pela carta aqui tresladada.*
*Ao primeiro dia do mês de Fevereiro de mil seiscentos quarenta e hum annos na casa do Reverendo Cabido da Sêe desta cidade do Porto onde estavaõ presentes o Reverendo Deaõ e mais capitulares todos chamados a Cabido pleno para se tratar o negocio da carta de Sua Magestade sobre o empréstimo dos caídos das rendas da mesa Pontifical de que o treslado he o seguinte. Deaõ, Dignidades, Cónegos e mais Cabido da Sêe do Porto. Eu El Rey vos envio muito saudar: Havendo precedido pareçeres de pessoas doctas tenho resoluto que se tome por empréstimo os cahidos do rendimento desse Bispado, e dos mais que estaõ vagos nestes meos reinos para com elles se acodir as neçessidades presentes e socorros da Índia e mais conquitas, e a defensaõ dos lugares de África, dando se consignaçaõ certa nos sobejos dos Almoxarifados para os Prelados novamente providos se pagar tudo o que lhes pertencer, e porque esta matéria he taõ importante como se deixa entender, vos encomendo e encarrego muito que de vossa parte concorraes no que for necessário para assi se executar, ordenando que tudo que ouver caído desse Bispado se entregue ao Provedor da Comarca a quem mando escrever que o receba e remeta a esta cidade ao meu thesoureiro môr à ordem do Conselho de minha fazenda, e que os fruitos que estiverem em ser se vendaõ, e o procedido delles se entregue e remeta da mesma maneira dando os Provedores certidaõ do que receberem para com ellas se carregar o dinheiro em receita sobre o thezoureiro mor, e com seu conhecimento em forma de darem os despachos neçessarios para terem effeito as consignações. Escrita em Lisboa a vinte e dous de Janeiro de mil seiscentos quarenta e hum. Rey. Para o Cabido da See do Porto. Por El Rey. Ao Deaõ, Dignidades, Cónegos e mais Cabido da Sêe do Porto. E logo por todos nemine discrepante se assentou que vista a forma da carta de Sua Magestade em que mandava apertadamente se lhe desse o dinheiro que ouvesse desta Mitra per empréstimo, offrecendo se juntamente a dar consignaçaõ para se pagar ao Senhor Bispo que for delle, e que naõ dava lugar a escusa alguma, nem por outra via se poder escusar o dito empréstimo, que se desse per empréstimo a Sua Magestade na forma que ordena fazendo se as seguranças necessárias para a consignaçaõ com que se desse satisfaçaõ ao dito Senhor Bispo que for provido, e nomearaõ juntamente para fazer a entrega e contrato ao Dr. Amaro de Meireles Freire, thesoureiro môr desta Seê, e o licenciado e cónego João Marques da Cruz para o que mandaraõ se lhe passasse comissaõ per escrito de que se fés este assento por todos assinado no dito dia supra. Joaõ Rodrigues de Araújo cónego o fés em absensia do secretario*. A.D.P., DIO/CABIDO/011/1579, fl.77-77v.

dos ofícios de Provisor e Vigário Geral[9], o Reverendo Doutor Provisor Melchior Vaz Correia, que em 1635, tinha tomado posse da conezia.

**Quadro n.º 1**

| Cabido da Diocese do Porto em 1639[10] | |
|---|---|
| Deão | Diogo Pinto Pereira |
| Provisor | Melchior Vaz Correia |
| Mestre Escola | Pantaleão Freire |
| Tesoureiro mor | Amaro de Meireles Freire |
| Arcediago de Oliveira do Douro | João de Araújo Costa |
| Cónego Magistral | Dr. Jorge Velho |
| Cónego Magistral | licenciado Pantaleão da Costa de Vasconcelos |
| Cónego | Gaspar Fernandes Pinto |
| Cónego | Diogo de Carvalhal |
| Cónego | Pantaleão Pinto |
| Cónego | Pantaleão Dias Salvado |
| Cónego | Francisco de Resende |

Em 26 de Julho[11], em reunião do Cabido, foram nomeados os «offiçiaes para servirem em *Seê Vacante*» e o «fabricador da fabrica da Sêe», o cónego Gaspar Fernandes Pinto. Este renunciaria ao cargo, por «indisposto», em 22 de Outubro[12], sendo substituído pelo cónego Pantaleão da Costa de Vasconcelos. Logo no mês seguinte, precisamente a 1 de Agosto, foi decidido pelo Cabido «que as mesas do governo para melhor despacho» se realizassem às quartas e sábados de cada semana[13].

Após a eleição de 26 de Julho de 1639, foi mantido como Provisor o Dr. Melchior Vaz Correia e nomeado para Vigário Geral o licenciado João Rodrigues de Araújo. Devido

---

9 *e assi a absolviçaõ das excumunhois reservadas ao ordinário emquanto naõ se ordenassem officiaies e dias de despacho.* A.D.P., DIO/CABIDO/011/1579, fl. 74v.

10 PINTO, 1940.

11 *Aos vinte e seis dias do mês de Julho de mil seiscentos trinta e nove annos na casa do muito Reverendo Cabido onde se juntaraõ todos os capitulares que estavaõ presentes na cidade adiante assinados para fazerem eleiçaõ de offiçiaes para servirem em Seê vacante emquanto for regida do Reverendo Cabido; e logo fizeraõ os offiçiaes seguintes. Reverendo Provisor o Dr. Melchior Vaz Correa, Vigário Geral o licenciado Joaõ Rodrigues de Araújo com os sallarios costumados, Escrivaõ da Câmara o cónego Pamtaleaõ Dias Salvado, Promotor licenciado e cónego magistral Pantaleaõ da Costa de Vasconçellos, Meirinho Ecclesiastico Gaspar Moreira de Lima, Recebedor da Fazenda da Mesa Pontifical Luís Pereira Banhos, o cargo de aljubeiro a Joaõ de Almeida Pitta tanto quanto for recebido per palavras de presente, Corredor de Folhas Luís da Costa, o Cano de Agoa ao reverendo cónego Gaspar Fernandes Pinto para o mandar beneficiar pela pessoa que lhe parecer: a serventia do offiçio do escrivaõ Gaspar do Rego Serraõ, a Aleixo Ferreira de Araújo, a serventia do offiçio Domingos Cardoso em que o proprietário per si naõ servir servira António Pereira familiar do Reverendo Deaõ, Procurador da Mitra o licenciado Manoel de Moraes de Faria, Solicitador Manoel Travaços, Porteiro da Mesa Francisco da Maya: o Guarda dos Paços Episcopaes aos reverendos cónegos que nelles estavaõ Joaõ Marques da Crux, e António Barreiros, a Quinta de Santa Crux que se administre pela Mesa encarregando se ao quinteiro e o rendimento para a Mesa Pontifical e fabrica da mesma quinta, o Secretário o reverendo cónego que servir de Secretario do Cabido e será também da Mesa Pontifical, e os sallarios dos offiçiaes seraõ os costumados conforme as provisois e despachos. E o Reverendo Provisor e Vigário Geral, e Escrivaõ da Camaraa logo tomaraõ juramento dos Santos Evangelhos sob cargo do quoal prometeraõ fazer verdadeiramente seus offiçios de que se fés este assento no dito dia. Joaõ Rodrigues de Araújo, Cónego Secretario o escrevi.* A.D.P., DIO7CABIDO/011/1579, fl. 74v.-75v.

12 A.D.P., DIO/CABIDO/011/1579, fl. 75v.

13 A.D.P., DIO/CABIDO/011/1579,fl. 75v.

ao falecimento do Dr. Melchior Vaz Correia, em 22 de Junho de 1647[14], foi eleito, por «aclamassaõ de todos nemine discrepante», para o lugar de Provisor o Arcediago da Régua, Manuel de Seabra e Sousa (1606-1664), que viria a ser suspenso em 1659, como consequência de uma devassa ordenada pelo Cabido. Na opinião de Agostinho Rebelo da Costa, o Dr. Manuel de Seabra e Sousa serviu como «Provisor, e Governador do Bispado do Porto» com acerto e desinteresse[15]. Foi substituído no cargo pelo Cónego Magistral da Sé, o Dr. Jerónimo Peixoto da Silva[16], que o ocupou de 1659 a 1661.

**Figura n.º 1**
Fac-símile da assinatura do Arcediago da Régua, Dr. Manuel de Seabra e Sousa

Depois de alguns anos de administração colectiva, de 1639 a 1661, a rainha regente D. Luísa de Gusmão (1613-1666) ordenou que o Cabido elegesse «pessoa idónea» para Governador do Bispado, o que aconteceria em 1 de Junho de 1661, sendo eleito D. Luís de Sousa[17] (1630-1702), Deão desde 1655, e que exerceu o cargo até 12 de Abril de 1671, data da posse do bispo D. Nicolau Monteiro[18].

## 2.1. Bispos eleitos

Durante o período de *Sede Vacante* foi apresentado e confirmado um bispo, que não ocupou a Diocese do Porto, por causa da Revolução de 1640, e foram eleitos três bispos que não obtiveram confirmação papal devido à mesma razão, e ao consequente mau relacionamento entre a nova dinastia e a Santa Sé. O bispo confirmado foi apresentado por D. Filipe III (1605-1665/1621-1640), e os três seguintes, não confirmados pelo Papa, foram apresentados, o segundo e o terceiro, por D. João IV (1604-1656/1640-1656); e, o quarto, por D. Afonso VI (1643-1683/1656-1683)[19].

### *2.1.1. D. Francisco Pereira Pinto*

D. Francisco Pereira Pinto (?-1642)[20], era natural de Via Real, filho de Gonçalo Vaz Pinto[21], alcaide-mor de Ervededo e de D. Isabel Botelho da Mesquita[22].

---

[14] A.D.P., DIO/CABIDO/011/1579, fl. 81-81v.
[15] COSTA, 1789: 344.
[16] PINTO, 1924: 152.
[17] COSTA, 1789: 339; PINTO, 1940: 95-96
[18] FERREIRA, 1924: 244-246.
[19] FERREIRA, 1924: 250-257.
[20] ALMEIDA, 1968: 650; TEIXEIRA, 1951: 238. D. Francisco Pereira Pinto faleceu em Madrid em 13 de Janeiro de 1642. Ver REIS, 1992: 167-168.
[21] Filho de João Pinto Pereira, alcaide-mor da vila e couto de Ervededo e de sua mulher e sobrinha D. Isabel de Morais. Ver TEIXEIRA, 1951: 237.
[22] Filha de João Correia da Mesquita, Fidalgo da Casa Real e senhor da Casa de Abaças, e de sua mulher D. Inês Teixeira Rebelo. Ver TEIXEIRA, 1951: 238.

D. Francisco Pereira Pinto[23] – «Dom Prior do Crato, Colegial de S. Paulo de Coimbra, do Conselho de El-Rei, Agente dos Negócios de Portugal em Madrid, Bispo Eleito do Porto, Deputado da Mesa da Consciência e Ordens, Dezembargador do Paço e Governador e Administrador do Priorado de Alcobaça»[24] – é referido por D. António Caetano de Sousa na *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Aquele autor ao dar a relação das pessoas que se encontravam em Madrid na altura da Restauração menciona D. Francisco Pereira Pinto, *Bispo eleito do Porto*. D. Francisco Pereira Pinto apresentado por Filipe III (IV de Espanha) para bispo do Porto, foi confirmado por Urbano VIII (1568-1644/1623-1644), em 1640, mas não tomaria posse da sua diocese, por causa de Portugal ter mudado de monarca.

*FRANCISCO PEREYRA Pinto. En el 1640.*

*1. El el mencionado Damian de Lemos no conoció al Sr. Pereyra Pinto, que después del precedente fue electo Obispo de Oporto por el Rey D. Phelipe IV. Según infiero por la Historia Genealogica de la Casa Real de Portugal, cuyo Autor refiere en el Tom. 7. pag. 114. las personas Ilustres Portuguesas que se hallaban en Madrid al tiempo del levantamiento de aquel Reyno en el año de 1640. y entre ellas nombra à Francisco Pereyra. Pinto, electo Obispo de Porto. Si antes de levantar Rey de Portugal al Duque de Braganza era ya electo de Porto*

*D. Francisco consta haberle nombrado el Rey Catholico.*

*2. El Doctor Walter Antunez recogió, y se servió remitir particulares noticias de este Obispo, diciendo que fue hijo de Gonzalo Vas Pinto, y de su muger Doña Isabel Botelho, Señores muy calificados de Villa Real en la Provincia de Tras os Montes.*

*3. Juntose à la nobleza de la sangre en D. Francisco la fortuna de tener en Madrid al tio*

*D. Pedro Vas Pereyra, como Secretario de Estado en el Consejo Real de Portugal estabelecido en Madrid: el qual protegió al Sobrino, como correspondia à su honor y merecimiento: pues habiendo sido Colegial en el Pontificio de S. Pedro de Coimbra, y aprovechando en los estudios, recibió grado de Doctor en Canones: con lo que se vió proporcionado para mayores empleos. Fue Diputado de la Inquisición, y de la Mesa de Conciencia y Ordenes.*

*4. Pasó Agente de la Corona à Roma en el Pontificado de Paulo V. y volvió hecho Desembargador do Pazo, ò Ministro de Consejo. El Infante Cardenal D. Fernando de Austria le hizo su Gobernador del gran Priorato do Crato de la Religión de S. Juan, y juntamente de la Abadia de Alcobaza, de quíenes el Infante era Gran Prior, y Abad Comendatario.*

*5. Todo esto lo desempeño D. Francisco con aceptacion: Y vacando nuestra Sede, le premió el Rey D. Phelipe IV, nombrandole Obispo de Porto, cuya presentacion confirmó el Papa Urbano VIII. en el año de 1640. en que por Mayo se hallaba ya D. Francisco en posesion de la Dignidad, pues entonces impuso sobre ella la Pension de quinientos mil reis à favor de su Sobrino el P. Fr. Juan Pereyra Religioso Benito, que desfruto muchos años la Pension, después de morir el Tio.*

*6. No pasó à residir en su Iglesia el Obispo D. Francisco porque hallandose en Madrid al fin del 1640. ocurrió la novedad de aclamar los Portugueses por Rey al Duque de Braganza, y no tenia paso de una à otra parte las Provisiones. Falleció luego en esta Corte el Señor Obispo, y fue enterrado en la Iglesia de S. Antonio de los Portugueses de Madrid: aunque no consta el dia: sino solo que fue alli admitido por Cofrade de S. Antonio*[25].

[23] *Francisco Pereira Pinto, natural de Vila Real, Deputado que foi da Meza da Consciência, Desembargador da Meza do desembargo do Paço, Governador e Administrador do Priorado d'Alcobaça, Inquizidor Geral da Santa Inquizição, Agente na Corte de Madrid, dos Negócios da Nação do Conselho de Sua Magestade, Bispo eleito da cidade do Porto no tempo d'El Rei Filippe 4.º em Hespanha e 3.º em Portugal*. A.D.V.R., fl. 354.

[24] TEIXEIRA, 1951: 238.

[25] FLOREZ, 1766: 217-219.

### *2.1.2. D. Sebastião César de Meneses, D. Pedro de Meneses, e D. Luís de Sousa e Vasconcelos*

D. Sebastião César de Meneses[26] (?-1672), nasceu em Lisboa, filho de Vasco Fernandes César[27] e de D. Ana de Meneses[28]. Frequentou a Universidade de Coimbra[29] (cidade onde foi deputado do Santo Ofício) formando-se em Cânones (1628). No reinado de Filipe III foi nomeado membro do conselho do rei e desembargador do Paço e ainda deputado do Conselho-Geral do Santo Ofício (1637)[30]. A partir de 1640, serviu D. João IV em diversas situações (entre as quais: as de secretário do braço da nobreza nas Cortes 1641; Conselheiro de Estado, em 1643; Ministro do Tribunal da Junta dos Três Estados[31], em 1643; e membro das Cortes de 1646[32]) até ter sido acusado «por crime de inconfidência» e preso no Noviciado dos Jesuítas na Cotovia, Lisboa. Após a morte de monarca, foi mandado soltar pela rainha D. Luísa de Gusmão.

Em 1662 faz parte do triunvirato, juntamente com D. Luís de Vasconcelos e Sousa (1636-1720), 3.º conde de Castelo Melhor, e D. Jerónimo de Ataíde (?-1665), 6.º conde de Atouguia, que afastou do Governo a rainha regente. Suspeitas de trato com os espanhóis levam-no a retirar-se para o Convento dos Capuchos, em Loures, e, mais tarde, acusado de conspirar a favor do restabelecimento da autoridade de D. Luísa, é desterrado para o Mosteiro de Santa Maria da Vitória (Batalha) e depois para o Castelo da Feira[33]. Viria a falecer no Porto em 29 de Janeiro de 1672, sendo sepultado, «fora da porta principal», da igreja do Convento dos Carmelitas Descalços. Paralelamente a uma vida política agitada, D. Sebastião César de Meneses foi eleito bispo do Porto (1642)[34], depois de Coimbra[35] (1649), e, mais tarde, D. Afonso VI, nomeou-o arcebispo de Lisboa, inquisidor-geral, e arcebispo de Fez *in partibus*[36]. Foi autor de algumas obras entre as quais uma *Suma Politica*, dedicada ao príncipe D. Teodósio (1634-1653), e publicada em Lisboa em 1649.

---

[26] ALMEIDA, 1968: 650. Faleceu no Porto em 29 de Janeiro de 1672. Ver REIS, 1992: 168-170.

[27] *Do Conselho d'El-Rei, Provedor dos armazéns das Armadas, General d'Artilharia, Alcaide Mor d'Alenquer, Commendador de S. Pedro de Lomar e S. Joaõ de Rio frio na Ordem Militar de Christo*. Ver REIS, 1992: 168.

[28] Filha de D. Manuel Pereira de Meneses e de D. Joana da Silva. Neta paterna de D. Diogo Pereira, 3.º conde da Feira e de D. Ana de Meneses. Neta materna de D. João de Meneses, 7.º senhor de Cantanhede.

[29] Foi aluno do Colégio de São Paulo. Ver FERREIRA, 1924: 254.

[30] DÓRIA, 1975: 264-265.

[31] FERREIRA, 1924: 253.

[32] SERRÃO, 1980: 32.

[33] *Depois de ter estado já no Algarve*. DÓRIA, 1975: 265.

[34] DÓRIA, 1975: 264. Henrique Duarte e Sousa Reis indica 1641. Ver REIS, 1992: 168.

[35] ALMEIDA, 1968: 607.

[36] DÓRIA, 1975: 264.

*SEBASTIAN CESAR MENESES. Electo en el 1642 hasta el 48.*

*1. La turbación de las cosas de Portugal por este tiempo fue causa de largas vacantes en algunas Iglesias; pues aunque el Duque de Braganza elegía personas para los Obispados, quedaban en la clase electos, sin recibir confirmacion de la Sede Apostolica, por no tener reconocido como Soberano al expresado Duque.*

*Esto fue tambien causa de que los Escritores no observen puntualidad en los Catalogos, por no haber conocido à los electos: y al presente le omiten los pocos que hablan de Porto, Damian de Lemos, Argaiz, y un Catalogo Ms. Del P. Fr. Manuel Pereyra de Novais, Benedictino, (natural de Porto, que vivia por los años de 1690.) y el Doctor Antunez.*

*2. El nombre, eleccion, y otros honores del presente constan por Decreto del Duque de Braganza, quando ya estaba ensalzado al Trono, y nombró por Ministros de Estado en la Junta de los tres Estados del Reyno al Doctor Sebastián Cesar de Meneses, que era del Consejo del Rey, y del Santo Tribunal, y Obispo electo de Porto. Asi consta por el mismo Decreto impreso en el Tomo IV. de las Pruebas de la Historia Genealogica de la Casa Real Portuguesa, pag. 754. firmado en 18. de Enero de 1643. por lo que sabemos habia fallecido el Señor Pereyra, y que tenia ya electo sucesor.*

*3. Este D. Sebastian fue hijo de D. Vasco Fernandez Cesar, Consejero del Rey, General de Artilleria, &c y de su muger Doña Ana de Meneses, hija de D. Manuel Pereyra, heredero de la Casa de Feira, y de Doña Juana de Silva: nobles por todas lineas. Cursó el hijo en el Real Colegio de S. Pablo de Coimbra: graduase alli de Doctor en Canones: y llegó à ser alli mismo Inquisidor, Arcediano de Lisboa, y Desembargador (ò Consejero) del Palacio, Electo Obispo de Porto, Coimbra, Ebora, Lisboa, y nombrado Embajador de Francia, Inquisidor General, del Consejo de Estado, y Ministro del Despacho, según afirma el Doctor Antonio Caetano de Sousa en el Tomo V. de la Historia Real Genealogica pag. 301. donde añade que fue gran Letrado, discreto Cortesano, y agradable Poeta, que compuso algunas Obras: pero la fortuna con su acostumbrada inconstancia, en un genio poco firme, le hizo padecer terribles contratiempos: ya privado de empleos, ya restablecido, ya en fin vuelto a ser desterrado à la Ciudad de Porto, donde murió en 29. de Enero del 1672. mandandose enterrar fuera de la puerta princpal de la Iglesia de los Padres Carmelitas descalzos, donde yace en sepultura rasa con este Epitafio: Aquí jaz sepultado Sebastiaõ Cesar.*

*4. Las Obras que tiene impresas son: Relectio de Hierarchia Eclesiástica. Conimbricae 1628. flo. Summa Politica. En Lisboa 1649. y en Amsterdan 1650. Veritas harmónica utriusque Testamenti. Romæ 1663. en 4. Sugillatio Ingratitudinis. En 4 sin nombre del Autor, ni del lugar. Segunda e tercera vez en Lisboa 1633. y 1697. fol. Cuyos Elogios puede verse en la Biblioteca Lusitana de D. Diego de Babosa Machado.*

*5. El Titulo de Obispo Electo de Porto no pasó del año 1649. en que empieza à sonar el de Electo de Coimbra, como refiere Leitaõ Ferreira en el Catalogo de Obipos de aquella Santa Iglesia, pag. 169*[37].

D. Pedro de Meneses[38] (?-1661) era filho de D. Diogo de Meneses, senhor do Morgado da Fonte Santa, comendador de Valada[39] e Governador do Brasil, e de D. Maria da Silva. Foi «colegial canonista» do Colégio de São Pedro, de Coimbra, e mais tarde prior da Matriz de Óbidos. Foi deputado dos Três Estados do Reino, Conselheiro da Coroa, sumilher[40] da cortina de El-Rei. Foi nomeado por D. João IV para Bispo de Miranda (1641) e em 1649 para Bispo do Porto.

---

[37] FLOREZ, 1766: 219-220.

[38] ALMEIDA, 1968: 650. *D. Pedro de Menezes era palaciano, sumilher da cortina d'el-rei e cunhado de D. João de Sousa da Silveira que foi governador das armas da província de Traz os Montes desde 1643 a 1646.* Ver ALVES, 1981: 650; REIS, 1992: 170. Aparece, por vezes, designado por D. Fr. Pedro de Meneses.

[39] CASTRO, 1947: 79.

[40] Reposteiro da casa real; reposteiro do paço.

D. Fr. Luís de Sousa e Vasconcelos (?-1667)[41], religioso da Ordem de São Bernardo, filho de Luís de Sousa e Vasconcelos e de D. Maria de Moura, era irmão de João Rodrigues de Vasconcelos e Sousa (1593-1658), 2.º conde de Castelo Melhor. Foi apresentado Bispo do Porto em 1662, com a protecção de seu sobrinho Luís de Vasconcelos e Sousa (1636-1720), 3.º conde de Castelo Melhor.

*FR. LUIS DE SOUSA. Electo.*

*1. En este acaba el Catalogo de Damian de Lemos: que omiten otros, por no haber llegado à consagrarse, à causa de proseguir las disensiones con Roma. Fue natural de Pombal, Diocesi de Coimbra, de familia muy ilustre, cuya nobleza dedicó à servir à Dios en Religión, escogiendo la del melifluo P. S. Bernardo, en que sobresaltó por estudios, graduandose de Doctor en la Universidad de Coimbra, y llegando à ser General. D. Juan IV. Le hizo Limosnero mayor. Eligióle para Porto: y tuvo el gobierno del Arzobispado de Ebora: pero no fue consagrado por el motivo expuesto. Falleció en el 1667. como expresa la Biblioteca Lusitana*[42].

Nenhuma destas quatro figuras, pelas razões referidas, ocupou o lugar para o qual tinha sido nomeado. A cidade só teria de novo um Bispo, como referimos, em 1671.

## 3. Obras na Sé

Ao longo da *Sede Vacante* os responsáveis pela Diocese do Porto promoveram algumas obras, das quais as mais importantes se concretizaram no tempo em que foi responsável pela administração da Diocese o Dr. Manuel de Seabra e Sousa. Num documento de 10 de Janeiro de 1660[43] refere-se que, por ordem do Cabido, o Arcediago da Régua, que tinha sido Provisor até 1659, foi encarregue de mandar fazer obras nas «varandas, claustro, capellas», da Sé, nas quais se gastaram *dous contos settecentos noventa e sinco mil settecentos e quarentae sinco reis*. Estas obras incidiram, como veremos, essencialmente no claustro.

Além destas obras, temos notícia de outras mandadas fazer em anos anteriores: na Quinta de Santa Cruz (Manuel da Costa, recebeu, em 17 de Outubro de 1646, 1.000 réis pela sua deslocação à Quinta de Santa Cruz para fazer os apontamentos para uma obra; Frutuoso da Maia e João da Fonseca receberam 30.000 réis, em 2 de Outubro de 1646, por conta das obras de Santa Cruz, assinando, o documento, como testemunha Manuel da Costa); e no Celeiro de São João de Ver, que se achava «desbaratadissimo», e onde foram feitas obras (Setembro-Outubro de 1647) pelo pedreiro Gaspar António. Neste período era provedor da fábrica da Sé o cónego João da Fonseca[44].

---

[41] REIS, 1992: 170-173.
[42] FLOREZ, 1766: 220-221.
[43] A.D.P., Dio/Mitra/0111 fl. 126.
[44] A.D.P., Dio/Mitra/0111, fl. 8, fl. 6, fl. 23-23v.

### 3.1. Varandas do claustro e capela de Santa Cecília

No claustro gótico Sé do Porto (séc. XII - séc. XIII)[45], iniciado em 1385[46], no período da *Sede Vacante* seiscentista, fizeram-se alterações a nível da sua estrutura superior, que constaram: de obras na parte superior do claustro, então designada por «varandas»; e da construção, na mesma área, de uma capela da invocação de Santa Cecília.

Tendo todo o claustro sofrido obras profundas – primeiro na *Sede Vacante* de 1717 a 1741, e mais tarde nos anos trinta do século XX – só através da descrição feita por Manuel Pereira de Novais, nos anos noventa de Seiscentos, podemos ter uma ideia de como seria após as obras efectuadas no período em estudo.

Assim, segundo Novais[47], no claustro tínhamos:

> do lado da parede da igreja, a capela *de la Encarnacion de la Virgen, cercada de rexas de hierro*;
>
> no ângulo que faz esquina com a parede do sul, encontrava-se a capela de São Vicente e de Nossa Senhora da Saúde, *que oy se llama Nuestra Señora de la Agonia*, obra promovida por D. Fr. Marcos de Lisboa, Bispo do Porto de 1582 a 1591[48];
>
> na mesma parede, junto à porta que comunicava com o claustro antigo *de los Naranjos*, ficava a capela de Nossa Senhora da Conceição, onde existia uma escada que dava acesso ao salão e dependências do Cabido, instalações estas do tempo de D. Fr. Marcos de Lisboa[49];
>
> na parte superior existiam *Vnos Claustros altos que se fabricaron en el tienpo que, Sede Vacante, governava el obispado el Doctor Manuel de Seabra y Souza, Arcediano de la Regoa, como Provisor, y, juntamente, como fabriquero desta Santa Iglesia, que ordenò esta fabrica de Claustro con Vna solana para tomar el Sol, y Vn transito a Vna Capilla*[50].

Mais recentemente Henrique Duarte e Sousa Reis[51], ao descrever o claustro em 1865, dá-nos uma visão de como ficou após a intervenção do século XVIII: na parede do nascente, «quazi a par da segunda portada lateral do corpo da Igreja», ficava a «Capellinha ou para melhor dizer só o altar» de Nossa Senhora da Conceição, seguida de três portadas, a principal para acesso à sacristia, seguida de uma portada fingida para fazer simetria, e depois uma terceira levava-nos ao claustro, que Novais chama de «los Naranjos»[52]; na parede norte entre as duas portadas laterais, que estabelecem a ligação entre o claustro e o interior da igreja, existiam outras duas para confessionários; na parede poente nos extremos, abriam-se dois altares, o que ficava ao lado

---

45 *As obras da nova e actual catedral portuense [...] deverão ter arrancado antes do último quartel do século XII, perdurando ao longo do século XIII*. ALMEIDA, 2001: 114.

46 ALMEIDA, 2001; BARROCA, 2002: 59-60.

47 NOVAIS, 1916: 147-148.

48 FERREIRA, 1924: 178-188. D. Fr. Marcos de Lisboa *edificou à fundamentis no Claustro da Cathedral a Capella de Nossa Senhora da Saúde, hoje conhecida pelo nome ou titulo de Capella de S. Vicente, abrindo no pavimento d'ella um mausoléu para sepultura sua e dos Bispos seus successores*.

49 FERREIRA, 1924: 185.

50 NOVAIS, 1918: 148.

51 REIS, 1999: 44-49.

52 *hum particular Claustro também com a sua galeria coberta assente sobre columnas de pedra, pela qual se comunica o Paço Episcopal com a Santa Sé*.

da porta lateral de igreja era dedicada a Nossa Senhora da Esperança (Morgado da família Brito e Cunha) e a outro, no extremo oposto, era dedicado a Nossa Senhora da Saúde, mandado fazer pelo bispo D. Fr. Marcos de Lisboa, entre estes dois altares, duas portadas permitiam a comunicação com as «officinas» do Cabido; na parede do sul, nos extremos, duas portadas davam acesso à capela de São Vicente e à capela de Nossa Senhora da Piedade (Morgado da Casa de Provesende); junto à portada desta capela, apareciam duas portadas juntas, dando uma delas acesso à escadaria que levava ao piso superior do claustro e daí à Casa do Cabido, e a outra e uma de maior vão, eram confessionários.

Recuando de novo ao século XVII, entre 1655 e 1659, fizeram-se obras na parte superior do claustro, as designadas varandas, e onde mandaram levantar uma capela dedicada a Santa Cecília. A primeira empreitada teve início em 13 de Abril de 1655[53], com a intervenção de quatro carpinteiros, dois mestres (Pedro Moreira e António Moreira), que ganhavam dois tostões por dia, e dois oficiais, Cosme Moreira e João Francisco, que auferiam diariamente oito vinténs. As despesas com a obra de carpintaria foram lançadas ao longo de vinte e duas semanas, sendo esta dada por concluída em Setembro de 1655[54].

No dia 26 de Abril de 1655[55] deu-se início ao trabalho dos pedreiros que só terminaria em 30 de Abril de 1657[56]. A empreitada foi tomada pelos mestres pedreiros Domingos Novais e seu filho João da Rocha, sendo possivelmente este último, o mesmo mestre de pedraria que, em 1667, tomou de empreitada, com António Vieira, a obra da sacristia da Misericórdia do Porto[57]. Ao longo das cento e quatro férias, a obra contou com a presença permanente dos dois mestres pedreiros (excepto na 71.ª féria, de 4 de Setembro de 1656)[58], assim como com um número variável de oficiais de pedraria e de trabalhadores, que auferiam respectivamente 200 réis, 160 réis, 100 réis por dia. São também referidos aprendizes (aparecendo também a designação de obreiro) que recebiam 80 réis diários. O aprendiz Manuel Couto, aparece na vigésima quarta semana designado por obreiro, na vigésima quinta e seguintes volta a ser designado por aprendiz, acabando por passar na trigésima terceira para a lista dos oficiais. Exceptuando um ou outro caso as semanas de trabalho começavam à segunda-feira e o pagamento da féria fazia-se no sábado seguinte.

No manuscrito (sem data) que utilizamos para o presente estudo existe uma lista de pedreiros e trabalhadores (alguns dos quais aparecem na lista dos que trabalharam nas varandas) que andaram no monte na extracção de pedra que seria necessária para as obras das varandas e capela.

---

53 Uma terça-feira.
54 A. D. P., Dio/Mitra/0111, fl. 20-20v.
55 *Comessousse a obra das varandas da Se a hua segunda feira 26 de Abril de 1655 com 17 pedreiros a saber dous mestres, Domingos Novais, e Joaõ da Rocha, que ham de levar a dois tostois por dia a sequo e com 6 officiais que ham de levar a 160 por dia a sequo e nove trabalhadores que levaõ a quatro vinteis por dia, em que entra Manoel Guomes que leva a tostaõ.*
56 A.D.P., Dio/Mitra/0111, fl. 32-78v.
57 BASTO, 1964: 489.
58 A.D.P., Dio/Mitra/0111, fl. 68.

**Quadro n.º 2**

| Obra de carpintaria nas varandas do claustro (13 de Abril a 6 de Setembro de 1655) | | |
|---|---|---|
| **Semanas De Trabalho** | **Mestres e Oficiais** | **Serradores** |
| **1655**<br>1ª: 13 de Abril<br>2ª: 19 de Abril<br>3ª: 26 de Abril<br>4ª: 4 de Maio<br>5ª: 10 de Maio<br>6ª: 19 de Maio (nesta semana não vieram carpinteiros, nem na semana seguinte que foi a sétima, 24 de Maio)<br>8ª: 31 de Maio<br>9ª: 7 de Junho<br>10ª: 14 de Junho<br>11ª: 21 de Junho<br>12ª: 28 de Junho<br>13ª: 5 de Julho<br>14ª: 12 de Julho<br>15ª: 19 de Julho<br>16ª: 27 de Julho<br>17ª: 2 de Agosto<br>18ª: 9 de Agosto<br>19ª: 16 de Agosto<br>20ª: 23 de Agosto<br>21ª: 30 de Agosto<br>22ª: 6 de Setembro | **Mestres**<br>– MOREIRA, António<br>– MOREIRA, Pedro<br>**Oficiais**<br>– FRANCISCO, João<br>– MOREIRA, Cosme | <br>– FRANCISCO, António<br>– GONÇALVES, Francisco<br>-– MOREIRA, João |

**Quadro n.º 3**[59]

| Pedreiros das varandas do claustro da Sé do Porto.<br>Mestres. Oficiais. Aprendizes/Obreiros. Trabalhadores | | | |
|---|---|---|---|
| **Férias** | **Mestres e Oficiais** | **Aprendizes/Obreiros** | **Trabalhadores** |
| **1655**<br>Da 1.ª féria, iniciada em 26 de Abril, à 36.ª, de 29 de Dezembro<br>**1656**<br>Da 37.ª, iniciada em 10 de Janeiro, à 86.ª, de 19 de Dezembro<br>**1657**<br>Da 87.ª, iniciada em 2 de Janeiro, à 104.ª, de 30 de Abril | **Mestres**<br>– NOVAIS, Domingos<br>– ROCHA, João da<br>**Oficiais**<br>– ALVES, António<br>– ALVES, Manuel<br>– ANDRÉ (da Lameira)<br>– ANTÓNIO, Mateus<br>– CAMARINHA, Manuel Rodrigues<br>– COUTO, Manuel<br>– DOMINGUES, João<br>– DOMINGUES, Pedro<br>– DUARTE, José<br>– FERNANDES, João<br>– FERNANDES, Jorge<br>– FERNANDES, Manuel<br>– FERNANDES, Manuel «daquem»<br>– FERNANDES, Tomás<br>– FERNANDES, Tomé<br>– FRANCISCO, António<br>– FRANCISCO, Domingos<br>– FRANCISCO, Domingos (outro)<br>– FRANCISCO, Manuel<br>– GOMES, Gonçalo<br>– GOMES, Manuel<br>– GONÇALVES, André<br>– GONÇALVES, António<br>– GONÇALVES, Bartolomeu<br>– GONÇALVES, Francisco<br>– GONÇALVES, Pedro<br>– JOÃO, António19<br>– JOÃO, Domingos<br>– JOÂO, Pedro<br>– MANUEL (de Grijó)<br>– MARTINS, Manuel<br>– NETO, Pedro<br>– ROCHA, Domingos da<br>– RODRIGUES, Manuel «dalem»<br>– RODRIGUES, Manuel «daquem»<br>– TOMÉ, Manuel | – COUTO, Manuel<br>– JOÃO, António<br>– MANUEL<br>– PINTO, Manuel | – ALVES, Domingos<br>– ANDRÉ, Francisco<br>– ANTÓNIO, Manuel<br>– COUTO, Manuel do<br>– DOMINGOS, «dalém»<br>– DOMINGUES, Bernardo<br>– FERNANDES, André<br>– FERNANDES, Pantaleão<br>– FRANCISCO, João<br>– FRANCISCO, Salvador<br>– FRANCISCO, Manuel<br>– DOMINGUES, Gaspar<br>– DIOGO<br>– GONÇALVES, António<br>– GONÇALVES, Baltasar<br>– GONÇALVES, Domingos (do Candal)<br>– GONÇALVES, João<br>– GONÇALVES, Pedro<br>– GONÇALVES, Sebastião<br>– JOÃO (de Grijó)<br>– JOÃO (solteiro)<br>– JOÂO, Manuel<br>– JOÃO, Pascoal<br>– MANUEL (solteiro)<br>– MANUEL (o gago)<br>– MANUEL (de Campanhã)<br>– MANUEL (o grande)<br>– MOREIRA, Domingos<br>– MARTINS, Domingos<br>– PESSOA, João<br>– PIRES, Diogo<br>– PIRES, Domingos<br>– RODRIGUES, Francisco<br>– RODRIGUES, Manuel<br>– SOUSA, Gonçalo de |

[59] Com a indicação «obreiro».

**Quadro n.º 4**

| Férias dos pedreiros e trabalhadores que andaram no monte | | | |
|---|---|---|---|
| **Férias** | **Mestres e oficiais** | **Artífices sem designação de funções** | **Trabalhadores** |
| – 18 a 23 de Setembro<br>– 25 a 30 de Setembro<br>– 2 a 7 de Outubro<br>– 9 a 14 de Outubro<br>– 16 a 21 de Outubro<br>– 23 a 28 de Outubro<br>– 30 de Outubro a 4 de Novembro<br>– 6 a 11 de Novembro | **Mestres**<br>– NUNES, Domingos<br>– NUNES, Francisco<br>– NUNES, Mateus<br>**Oficiais**<br>– DOMINGUES, António<br>– FERNANDES, André<br>– FERNANDES, Manuel<br>– FERNANDES, Pêro<br>– FRANCISCO, Domingos<br>– GONÇALVES, André<br>– GONÇALVES, António<br>– GONÇALVES, Gaspar<br>– GONÇALVES, Manuel<br>– JOÃO, António<br>– JOÃO, Domingos<br>– MANUEL (de Grijó)<br>– RODRIGUES, Manuel, «de Alem» | – COUTO, Manuel do<br>– GONÇALVES, Manuel<br>– JOÃO, António | – ANTÓNIO, Domingos<br>– CAPITÃO<br>– DOMINGUES, João<br>– FRANCISCO, Manuel<br>– GASPAR<br>– GONÇALVES, Domingos<br>– GONÇALVES, João<br>– GONÇALVES, Manuel<br>– GONÇALVES, Pedro<br>– INÁCIO<br>– MANUEL (solteiro)<br>– MANUEL (grande)<br>– MENDES, António |

As grades e os gatos de ferro para as varandas foram feitos pelo ferreiro José de Sousa, que recebeu 30.000 réis pelo trabalho[60], que é também referido como o autor das grades para o claustro e para a capela, e as ferragens das portas e janelas (1657).

## Capela de Santa Cecília

Na varanda do claustro seria levantada uma capela da invocação de Santa Cecília cuja obra foi arrematada, também, pelo mestre de pedraria Domingos de Novais[61] –

[60] A.D.P., Dio/Mitra/0111, fl. 14-15, fl. 95.

[61] *Senhor Luiz Pereira Banhos. Dará vossa mercê a Domingos Novaes quinze mil reis, para ir continuando com a obra da capella da varanda da Seê, que o Reverendo Cabido ordenou se fizesse [...], Porto 19 de Julho de 657*. Ver A.D.P., Dio/

*A obra desta cappella se rematou a Domingos Novaes em presso de cem mil reis, o senhor Luís Pereira Banhos lhe pode dar algum dinheiro [...] Porto 10 de Junho de 657. Manoel de Seabra de Souza*[62] – e na qual trabalhou o seu filho João da Rocha.

As obras que tiveram início em 1657 estariam concluídas em 1659, altura em que Manuel de Seabra de Sousa manda pagar, em 6 de Julho de 1659, a Domingos Novais, ou a seu filho João da Rocha, o que restava das obras que tinham feito[63].

Os «simpliçes» e armação da *hermida das varandas da See* foram da responsabilidade do mestre carpinteiro Manuel de Barros que, em 10 de Julho de 1658, recebeu 25.000 réis, por conta dos 65.000 réis da arrematação[64].

A inexistência de uma memória descritiva da capela e o seu desaparecimento não nos permite descrevê-la. Ficamos limitados a alguns apontamentos estruturais. Existem referências: a dois arcos *que ocupaõ coremta palmos de comprido; a emgrosar o portal e a fresta de pedra de escadria labrada asim como esta o portal*; *emgrosar a parede e fazer coremta palmos de cornige de huma banda e coremta da outra*[65]. A estas informações sobre a sua estrutura acrescentamos as referidas num documento de 14 Novembro de 1658[66], onde se lê que Domingos Novais[67] se obrigava a fazer a obra da abóbada, telhados e paredes, da também designada capela da Sé: três cruzados para chumbo para se chumbarem os gatos de ferro da capela; 2.400 réis de quatro carros de telha (80 réis do barco e 200 réis dos carros); 4.000 réis de 4.500 ladrilhos (1.560 réis de vinte e seis carros e barco); 3.800 réis de 65 carros de saibro e para dois oficiais que chumbaram os ferros e guarneceram a «fronteira» da capela.

Dos artistas envolvidos na construção da capela de Santa Cecília, além dos mestres pedreiros Domingos Novais e João da Rocha e do mestre de carpintaria Manuel de Barros, conhecemos ainda a participação de dois oficiais de pedraria (António Gonçalves e António João) e dois trabalhadores (Domingos de Sousa e Manuel Ferreira) que, debaixo da orientação de Domingos Novais, *andaraõ na capella da varanda fazendo o arco que se faz de novo na escada e gornecem duas paredes por demtro da escada*[68].

---

Mitra/0111, fl. 105. *Senhor Luiz Pereira Banhos. Dará vossa mercê a Domingos Novaes ou a seu filho João da Rocha vinte mil reis por conta da obra da capella da See, os quaes levarei a vossa mercê em conta com as mais que fizer na dita obra. Porto 19 de Janeiro de 1658*. Ver A.D.P., Dio/Mitra/0111, fl. 108.

62 A.D.P.,Dio/Mitra/0111, fl. 113.

63 A.D.P.,Dio/Mitra/0111, fl. 116.

64 A.D:P., Dio/Mitra/0111, fl. 86.

65 A.D.P., Dio/Mitra/0111, fl. 113.

66 A.D.P.,Dio/Mitra/0111, fl. 114-114v.

67 *Eu Domingos Novaes mestre de pedraria por este me obrigo a acabar a obra da capella de Santa Cecilia que esta na varanda do claustro da Sé, de todo o necessário; a saber cobrir a aboboda, levantar de paredes na altura della; cobrir o telhado, rebocar e garneçer por dentro toda a capella, e igoalar a parede da banda de dentro, deixando somente hum nicho para o padre se revestir; e e aperfeissoar de tudo a aboboda e revestila, e guarnecella, tudo em presso e quantia de sincoenta mil reis; para que obrigo minha pessoa, e bens e recebi logo ao fazer desta vinte mil reis; e os trinta me daraõ acabada a obra. Porto 2 de Agosto de 658. Domingos Novaes*. A.D.P., Dio/Mitra/0111, fl. 110.

68 Pagamento feito em Dezembro de 1658. A.D.P., Dio/Mitra/0111, fl. 115.

**Figura n.º 2**
Fac-símile da assinatura de
Domingos de Novais

## 4. Outras obras, artistas e fornecedores

Além das obras referidas, foram feitas outras na Sé durante o período que esteve como responsável o Dr. Manuel de Seabra e Sousa, como se refere num rol[69] das obras que o Provisor mandou fazer: três janelas para a varanda de cima do claustro, executadas (1657) por Domingos Novais[70]; e duas portas para a capela da mesma varanda almofadadas e forradas pela banda de dentro (que o menos que valem são 8.000 reis cada porta e por cada janela 7000 reis; gastando-se de chumbo para chumbar os caixilhos das janelas e portas 42 arráteis que custaram 1.010 réis). Referem-se ainda outras obras e artistas: escada e grade (1656), feita por Manuel Vieira; gatos para o primeiro lanço e segundo do claustro, colocados pelo ferreiro Simão Gonçalves; olear as portas e janelas (1655) e pinturas (1656), tudo no claustro, obra que executou o pintor Jerónimo de Sousa[71]; obras diversas de carpintaria no claustro (a porta para o Cabido, uma porta para a «esquadinha» que vai para o miradouro com armação e forro por cima, uma ilharga e um madeiramento falso que tem a parede por cima da capela de S. Vicente) feitas (1656) pelos carpinteiros Belchior Francisco e Pedro Moreira[72]; janelas (1657) obra executada por Domingos Novais[73]. Trabalharam nas vidraças e colocaram ferros nas janelas: João da Rocha; André Gonçalves; Manuel João; Manuel Fernandes, trabalhador, e Mateus Alves.

**Figura n.º 3** – Fac-simile das assinaturas de Belchior Francisco e Pedro Moreira

[69] A.D.P., Dio/Mitra/0111, fl. 88.
[70] A.D.P., Dio/Mitra/0111, fl. 101-102.
[71] A.D.P., Dio/Mitra/0111, fl. 80, fl. 82, fl. 8.
[72] A.D.P., Dio/Mitra/0111, fl. 9, fl. 91, fl. 92, fl. 93, fl. 93v.
[73] A.D.P., Dio/Mitra/0111, fl. 101-104.

*Dizemos nos Belchior Francisco da freguezia de Santa Maria de Aviozo; e Pêro Moreira da freguezia de Moreira mestres carpinteiros, que nos nos obrigamos a fazer os dous lansos dos croastos da Se desta cidade do Porto, e toda a obra de carpintaria de madeira de castanho, boma e dexeseber (sic), na maneira e forma que esta feito outro lamso, tudo em preso e cantia de dozentos mil reis em dinheiro de comtado; e declaramos que naõ emtra neste comtrato mais que as madeiras e mais que a ferage e guatos de fero e preguos, e tudo o que tocar a pedraria será per comta do Reverendo Cabido e fazemos a dita obra com toda a brevidade posivel e pêra tudo comprir obrigamos nosas pesoas e bens moveis e de rais ávidos e por aver que declaramos naõ estam obriguados a outrem; ao (?) o fazer deste resebemos do Senhor Provisor Manoel de Siabra de Souza outenta mil reis em dinheiro comtado, e por asim se pasar na verdade lhe demos este que asinamos, e roguamos a Paulo Moreira da freguezia de Sam Christo do Muro que este fis (?) como testemunha asinase nesta cidade do Porto oje vinte e sete de Outubro de 1655 annos.*

Também foram diversos os fornecedores de materiais para as obras cujos nomes chegaram até nós. Encontramos referências, entre outras, à compra: de madeira (Domingos Gonçalves; os carpinteiros Pedro Moreira e Belchior Francisco); de telhas (Manuel Gomes); de calões e alcatruzes (Manuel Fernandes de Morais[74]); de pregos (António do Couto, da rua dos Mercadores[75]); vidros (João Francisco[76], vidraceiro, morador na Ferraria); cal (Manuel Fernandes Teixeira, mestre da caravela Santo António[77]). Estas informações podem ser completadas com o rol dos gastos (16 de Abril de 1655 a 28 de Abril de 1657)[78] que se fizeram com a obra das varandas: cordas para os guindastes, fornecidas por Pantaleão de Figueiredo; carros de saibro; carros de tijolo; chumbo; pregos «tabuares» e pregos barrotes; carros de pedra pequena e pedra grande; cinco pedras para colunas e cinco pedestais; ferros para chumbar as bolas; carros de telha; e três pedras grandes. Ainda em relação às encomendas, um documento revela-nos a vinda para as obras de quatro mil e cinquenta tijolos, de Lisboa, mandados embarcar, «na caravella» Nossa Senhora da Piedade[79], e enviados (Outubro de 1655) para o Porto, pelo «senhor Dom Pedro de Menezes Bispo eleito do Porto», para serem entregues ao cónego Pantaleão Beleza.

## Conclusão

O núcleo episcopal do Porto é um permanente «obradoiro» na cidade, dando-se especial atenção à catedral, que no início do século XVII tinha recebido uma nova capela-mor. Durante a *Sede Vacante* de 1639 a 1671, sem esquecermos, que Portugal vivia um período de crise (Guerra da Restauração, 1640-1668), a Sé mereceu a atenção por parte do Cabido, principalmente na área do claustro, valorizando-se a sua parte superior e construindo-se, na mesma zona, uma capela da invocação de Santa Cecília.

---

74 A.D.P., Dio/Mitra/0111, fl. 6, fl. 96-97.

75 A.D.P., Dio/Mitra/0111, fl. 7.

76 Fez uma vidraça para o claustro. A.D.P., Dio/Mitra/0111, fl. 84-84v.

77 Forneceu 1.500 alqueires de cal pelo preço de 30 réis o alqueire (4 de Agosto de 1656). A.D.P., Dio/Mitra/0111, fl. 87.

78 *Rol dos gastos que se fizeraõ na obra das varandas da See fora jornais, e madeiras comesouse a obra huma tersa feira 13 de Abril de 1655 com quatro carpinteiros e a 26 do dito mes entraraõ 17 pedreiros*. A.D.P.,Dio/Mitra/0111, fl. 24-31v.

79 Era mestre do navio Francisco Rodrigues, *volante no sitio de Cascais*. A.D.P., Dio/Mitra/0111, fl. 12-13.

Encontrando-se no Cabido a entidade que encomenda, estas obras permitem, além de conhecermos melhor a evolução construtiva da catedral, revelar um conjunto de artistas, cuja actividade é pouco conhecida.

**Figura n.º 4**
Porto. Sé
*Fotografia do autor.*

**Figura n.º 5**
Porto. Sé. Vista do claustro
*Fotografia do autor.*

## Fontes e Bibliografia

### Fontes

A.D.P., Arquivo Distrital do Porto – DIO/CABIDO/011/1579, fl. 72-81v.

A.D.P., Arquivo Distrital do Porto – Dio/Mitra/0111 fl. 7-126v.

A.D.V.R., Arquivo Distrital de Vila Real – *Rellação de Villa Real, e seo termo*, fl. 354.

### Bibliografia

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 2001 – *História da Arte em Portugal. O Românico.* Lisboa: Editorial Presença.

ALMEIDA, Fortunato de, 1968 – *História da Igreja em Portugal*, II. Porto-Lisboa: Livraria Civilização-Editora.

ALVES, Francisco Manuel, 1981 – *Memórias Arqueológico-Históricas do Distrito de Bragança*, tomo IV. Bragança: Tipografia Académica.

BASTO, Artur de Magalhães, 1964 – *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII.* Porto: Câmara Municipal do Porto.

CASTRO, José de, 1947 – *Bragança e Miranda*, vol. II. Porto: Tipografia Porto Médico.

COSTA, Agostinho Rebelo da, 1789 – *Descripçaõ Topográfica, e Histórica da Cidade do Porto*. Porto: Na Officina de António Alvarez Ribeiro.

DÓRIA, António Álvaro, 1975 – "D. Sebastião César de Meneses", in *Dicionário de História de Portugal*, vol. IV. Lisboa: Iniciativas Editoriais.

FERREIRA, J. Augusto, 1924 – *Memorias Archeologico-historicas da cidade do Porto (Fastos Episcopaes e Políticos. Sec. VI-Sec. XX*, vol. II. Braga: Cruz & Comp.ª Editores.

FLOREZ, Henrique (Fr.), 1766 – *España Sagrada*, tomo XXI. Madrid: Por António Marin.

MÁRIO, Jorge, 2002 – *História da Arte em Portugal. O Gótico*. Lisboa: Editorial Presença.

NOVAIS, Manuel Pereira de, 1916 – *Anacrisis Historial*, IV, II Parte. Porto: Tipografia Progresso.

NOVAIS, Manuel Pereira de, 1918 – *Anacrisis Historial*, IV. Porto: Tipografia Progresso.

PINTO, António Ferreira, 1940 – *O Cabido da Sé do Porto. Subsídios para a sua história*. Porto: Câmara Municipal do Porto.

REIS, Henrique Duarte e Sousa, 1992 – *Apontamentos para a verdadeira história antiga e moderna da Cidade do Porto*, vol. III. Porto: Câmara Municipal do Porto.

REIS, Henrique Duarte e Sousa, 1999 – *Apontamentos para a verdadeira história antiga e moderna da Cidade do Porto*, vol. IV. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, 1980 – *História de Portugal [1640-1750]*, vol. V. Lisboa: Editorial Verbo.

TEIXEIRA, Júlio A., 1951 – *Fidalgos e Morgados de Vila Real e seu termo*, vol. III. Vila Real: Imprensa Artística.

# Talha no Baixo Tâmega e do Vale no Sousa encomendada às escolas artísticas do Porto e de Braga (séc. XVIII)

*José Carlos Meneses RODRIGUES*

## O barroco joanino da escola portuense (1742-1749)

### Retábulo-mor de S. Miguel de Bustelo (Penafiel)

A data de 1742 assinala o compromisso[1] do abade do mosteiro com o mestre imaginário portuense, José da Fonseca Lima, para a obra do retábulo-mor, tribuna e frontal do altar da igreja. No quadriénio de 1748-1752, destinam-se verbas para o douramento do retábulo-mor e dos colaterais[2].

**Figura n.º 1**
Penafiel. Bustelo.
Igreja do convento.
Retábulo-mor

1 BRANDÃO, 1985: 415-418; RODRIGUES, 2004: 279-284 (I).
2 RODRIGUES, 2004: 314-315 (III).

O banco apresenta três painéis: o central, correspondendo ao vão da tribuna, com jarros florais, cuja base se transmuta e prolonga na moldura de cantos truncados e assimétricos a conter toda a decoração interceptada por festão suspenso de rosetas; os painéis laterais, circunjacentes às mísulas das colunas encastoadas com atlantes, acantiformes na desmaterialização dos membros inferiores em cálice invertido figuram[3], com leitura de arabescos[4], de braços abertos, sustentando com ar feliz, quase nimbados pela concha joanina e cabecinhas imediatamente acima.

**Figura n.º 2**
Penafiel. Bustelo. Igreja do convento. Retábulo-mor. Banco

O trono descarrega no banco os degraus magnificamente decorados. Plasticidade e densidade decorativa, com exuberância que não se demarca do equilíbrio que obsta à saturação pelo jogo de curvas e contracurvas da disposição da ornamentação que culmina, ou parte de uma leitura, focalizada na boca da tribuna a abrir em dossel

[3] As meias figuras ou meios corpos usam-se nos arranques de ornamento desde a Antiguidade; delimitam-se, do ventre para baixo, às vezes, por cinturão, brotando em cálice de acanto invertido, plano, em baixo-relevo ou em plástica de vulto. Aparecem em braços de candelabros, tocheiros… e retomam-se do renascimento italiano. Ver MEYER, 1994: 77-78.

[4] PONS, 1992: 178.

de grande efeito cenográfico – autêntico camarim a albergar o resplendor, que uma magma de anjos e meninos sustendo tochas e de grande dinamismo nas torções anatómicas, parecem elevar ainda mais uma outra milícia angelical de cabecinhas aureolando o tondo central em resplendor, relevado, para receber a sagrada partícula.

Coroados por cabecinhas aladas ornadas à guisa de toucado, os ressaltos com angulação exterior sobre o par de colunas torsas sustentam e unem-se ao remate por meio de fragmentos de frontão com volutas afrontadas (tema de Pozzo), criando a ilusão de frontões voluteados a cobrir ou rematar os nichos intercolúnios, numa heterodoxia compositiva.

Ornatos em C acompanham toda a inventividade da cartela e remate em que se vislumbra o motivo de *treillage*[5] que – retomado e enformado ou deformado na sensualidade da linha rococó – apresenta aqui perfeita delineação, audácia da congeminação do uso das massas e ritmo. Dois ornatos invadem profusamente o retábulo a que o entalhador dá uma expressividade notável na unidade de todo o conjunto: a cabeça alada e o festão.

Quando se douram os retábulos colaterais, merecendo-o *pela donosidade da talha irmáa da da capella mor*[6], somos induzidos para José da Fonseca Lima.

**Figura n.º 3**
Penafiel. Bustelo. Igreja do convento.
Retábulo do transepto (Evangelho). N. S.ª do Rosário

**Figura n.º 4 –** Penafiel. Bustelo. Igreja do convento. Retábulo do transepto (Evangelho). N. S.ª do Rosário. Banco

---

[5] *Treiallage* (tapada, grade, reticulado) é um tema usado com grande desenvolvimento a partir de 1715; com Watteau, Audran e Oppenord; mas configurado já em 1709 pelo primeiro. Ver PONS, 1992: 206, 210, 216.

[6] RODRIGUES, 2004: 304 (I).

## Retábulo-mor de S. Pedro (Amarante)

Miguel Francisco da Silva, um dos intérpretes do retábulo-mor da Sé do Porto, faz a planta do retábulo-mor da igreja de S. Pedro, em finais de 1745 ou início de 1746[7], por contrato celebrado com a respectiva Irmandade. A execução cabe ao entalhador portuense José da Fonseca Lima, o artista do retábulo-mor de Bustelo; dois modelos distintos a consolidarem a valoração da escola de talha do Porto. A escritura do contrato[8] faz-se em 1746, pagando-se a planta a Miguel Francisco da Silva a José da Fonseca Lima pelo retábulo-mor e tribuna.

**Figura n.º 5**
Amarante. S. Pedro. Retábulo-mor

Em 1760, procede-se ao douramento do retábulo-mor. A Irmandade contrata os pintores e douradores Manuel de Queirós Coutinho e João Manuel de Sousa, de Amarante, pagando-se-lhes cada milheiro de ouro a 3 200 réis. No ano seguinte, discriminam-se duas verbas para João Manuel (de Sousa): 50 000 réis e 1 200 réis[9].

---

[7] O risco da planta e o cálculo das despesas são feitos por Miguel Francisco da Silva. Ver BRANDÃO, 1986: 483-487. Ao mesmo artista é atribuído somente o risco da tribuna. FERREIRA-ALVES, 2001: 103; RODRIGUES, 2004: 284-288 (I).

[8] E ainda seis castiçais, uma cruz à patriarcal, seis jarras, cinco frontais, talha de duas frestas, dois anjos para os presbitérios, duas portas para a sacristia, cruz para o Senhor dos Passos, restauro de dois retábulos (Senhora da Conceição e S. Martinho) e emadeiramento para o telhado. BRANDÃO, 1986: 488.

[9] SARDOEIRA, 1957: 56-57; BRANDÃO, 1986: 189.

O entalhe das peanhas dos intercolúnios não deslustra a unidade do retábulo, dispondo-se S. Pedro e S. Paulo, respectivamente, no Evangelho e na Epístola, numa singular composição de citação de Pozzo, de cabecinhas afrontadas entre asas e conchas em cornucópia, tudo contido em efeitos de ornatos em C, que já se impunham no século XVII[10], qual agrafo de fecho, flanqueados por perfis acânticos.

O banco corrido mostra angulação, misulado exteriormente e ajustado com pedestais nas colunas interiores; apainelado, centraliza-o o sacrário com figuras quase de convite e forte pendor áulico nas vestes e cabeleiras louras.

O sotobanco, ímpar no conjunto de retábulos em análise, é entalhe massivo na expressividade do acanto a conter ananás e panos que dele partem e encontram sustentação em festão, num dinamismo que os enrolamentos e as borlas gerem, quais cortinados pendentes de dosséis.

**Figura n.º 6**
Amarante. S. Pedro.
Retábulo-mor. Sotobanco

[10] É um ornato visível em igrejas portuenses do período joanino. Acanto em caixas de jóias, de madeira, finais do século XVII. REINHARDT, 1992: 133.

## Retábulo-mor de S. Martinho de Várzea do Douro (Marco de Canaveses)

O mestre entalhador e escultor António José Machado de Teive que, em 1749[11], assume o acordo com o corregedor da comarca do Porto[12], pela quantia de 300 000 réis para a carpintaria, a talha e a ensamblagem de grades, púlpitos, sanefas, duas credências, retábulo, trono e banqueta, ficando o altar separado do retábulo. A obra já fora tomada, anteriormente, por outro mestre.

O entablamento, de acusado ressalto, faz o seu papel de apoio do remate, pressupondo-se que o arco abatido da tribuna é desenhado para o ajustamento à arcatura do tecto da capela-mor, adaptação que não lhe retira a conjugação com o essencial da estrutura joanina.

**Figura n.º 7** – Marco de Canaveses. Várzea do Douro. Retábulo-mor

**Figura n.º 8**
Marco de Canaveses. Várzea do Douro.
Retábulo-mor. Colunas

A sanefa do remate, em jeito de dossel, atenua esta relação do retábulo com o pé direito disponível na capela-mor e impõe translineação na leitura pela repetição das cartelas intercaladas pela pomba dogmática que asperge a radiação divina.

Colocado sob as peanhas dos intercolúnios, um cálice acantiforme regula a sua estabilidade espacial, lateralizado por dois florões que permitem a eclosão de segmento espiralado do seu centro, precursão ou ressonância do motivo de Percenet[13] antecipado por Heckenauer, o Jovem[14], em 1700, já visível no período renascentista.

---

[11] BRANDÃO, 1986: 541-545; RODRIGUES, 2004: 288-291 (I).

[12] Manuel Ferreira Pinto desiste da obra que tinha arrematado por cento e oitenta e oito mil e quinhentos réis. BRANDÃO, 1986: 541; RODRIGUES, 2000: 45 (I).

[13] Acanto em metal, metade do século XVIII, com precedência. REINHARDT, 1992: 138.

[14] Acanto na ourivesaria. HecKenauer, o Jovem, Augsburgo, cerca de 1700. REINHARDT, 1992:147.

## O rococó da primeira fase de Frei José Vilaça

### Retábulo-mor de Santa Maria de Pombeiro (Felgueiras)

O retábulo-mor de Pombeiro é íntimo na composição e elegante nos pormenores, de um profundo sentido linear que lhe proporcionou finalizar a sua primeira fase de uma forma apoteótica, onde as escolas francesa (Meissonier) e alemã se fazem sentir, além da de André Soares, como é óbvio, mas, acima de tudo, as suas originalidades vertidas numa plasticidade e dinamismo incomparáveis (R. Smith)[15].

**Figura n.º 9**
Felgueiras. Pombeiro. Igreja do mosteiro.
Retábulo-mor

Muito mais comum que o concheado assimétrico da casca de caracol, como na talha de André Soares, é a *fita*[16] enrugada de folhagem ou de concheado, ornada de rítmicos motivos assimétricos sugestivos de *amendoins*[17], que nos proporcionam

[15] SMITH, 1972: 406 (II).
[16] SMITH, 1972: 257 (II).
[17] O motivo dos amendoins é detectado em fita enrugada de folhagem no coro de Pombeiro (Felgueiras): duas fitas com um par cada; nos dois laterais de Pombeiro (Senhora da Assunção e Santo Cristo), Ests. 355 e 361. SMITH, 1972 (II). Em todo o friso do entablamento e do frontão; no púlpito (Evangelho) de Alpendorada, uma fila percorrendo a área inferior; em Oldrões (Penafiel), na mesa de altar do colateral do Evangelho (Senhora de Fátima), Est. 349. SMITH, 1972 (II).

uma outra leitura, a das larvas[18]. De proveniência augsburguiana, o ornato é usado por André Soares e Frei José Vilaça nos retábulos de Refóios (Cabeceiras de Bastos e Pombeiro (Felgueiras).

O artista suprime, em determinado passo, os fustes das colunas exteriores, dando azo a *extravagantes* dosséis compostos de finos e *audaciosos* concheados[19]. Clarifica-se uma graduada projecção destas fantasias nas esplêndidas peanhas dos santos e na qualidade *explosiva*[20] das gigantescas mísulas suspensas, relevando-se as grandes flores de acanto, motivo vegetal caracterizador do retábulo.

Merecem destaque em beleza, elegância e originalidade, as alongadas volutas concheadas incorporando cabeças de anjinhos, recordando a talha mais convencional da igreja beneditina de Ottobeuren, na Baviera[21].

Nas portas duplas que dão acesso ao trono evidenciam-se aspectos originais do retábulo, entre outros, que são as paredes interiores que enquadram as portas, reunidas por uma *grande elegância de linhas*[22] e fazendo parte do sistema de apainelado das pilastras, nas quais, em substituição dos capitéis convencionais, assoma o belo motivo unificado duma fita de vivo pregueado, pouco antes usado no guarda-vento de Tibães (Braga)[23].

**Figura n.º 10**
Felgueiras. Pombeiro. Igreja do mosteiro.
Retábulo-mor Remate

---

[18] O espírito tridentino catapulta para o divino tudo o que possa assumir o carácter misterioso, contemplativo e espiritualizado. A sugestão do amendoim, derivação das estampas augsburguianas, pode assumir a transmutação, ou seja, o aperfeiçoamento para a metamorfose, concepção transposta no insecto, a borboleta, no caso dos colaterais de Pombeiro, da primeira fase vilaciana (Ests. 318 e 325). A larva, então, propõe uma perfeição que a rugosidade do amendoim entrava. Ver SMITH, 1972 (II).

[19] Ests. 318 e 325. SMITH, 1972 (II).

[20] Ests. 318 e 325. SMITH, 1972 (II).

[21] Ests. 318 e 325. SMITH, 1972 (II).

[22] Ests. 318 e 325. SMITH, 1972 (II).

[23] Ests. 318 e 325. SMITH, 1972 (II).

O remate tem anjos levantados numa superfície unida num motivo central, com perfis oscilantes salientados por uma grande quantidade de linhas expressivas, afinal um dos contributos fundamentais do artista neste retábulo. Enormes volutas encaixilham o motivo, suspensas sobre o entablamento, onde pousa o pé interior de cada anjo, limitando o ritmo expansivo desta zona coroada pela fina cabeça de um anjo alado sob fragmentos de frontão contracurvados, de onde partem agrafos enrugados.

Num conglomerado de formas e massas que anulam ou rejeitam o vazio, plasmam-se dilectas rosas vilacianas, margaridas, nostálgicas e ancoradas palmas *pozzianas*, cartelas em forma de rocalha e concheados na sua facetação cinzelada, à maneira da ornamentação Munschel[24] ou à boa maneira de Meissonier[25]. Residuais acantos perdem protagonismo pontuando arestas, mísulas, capitéis e contracurvas em caprichoso desenlace das massas decorativas até ao trasparente que esmaga o crente em emanação lumínica, pela maximização da refulgência do ouro e efeito de contraluz.

A tribuna arranca em cota com profundidade gerida por alçados interiores contracurvados na concepção de pilastras de capitéis que se nos afiguram em cinta de concheado – com textura inspirada em *murex ramosus* ou efeito *chicorée da Chicoreus*[26], já gizada em 1735 por Verberckt em Versailles[27], de bordos estriados e nervuras onduladas.

O trono, com atenuada gradação dos degraus de tratamento individualizado, supera-se no baldaquino (micro-estrutura com pequena sanefa e tarja a arrebanhar e dar conclusão ao arqueado do remate), consentâneo do efeito de transverberação da emanação lumínica (como o mor de S. Gonçalo, Amarante) através do resplendor.

Sobre o baldaquino uma possível visualização, ornada por acanto e casca, como referência catártica ao cosmos, com um centro que poderá definir-se como *umbilicus mundi*[28]. Festão de flores, incluindo cacho de cipro ou alcanforeira na conotação com a caridade, que não se apaga com a ingratidão – tal como o grão em combustão não se apaga se lançado à água – expande-se com leveza numa leitura que converge na tribuna, com pauta ideativa de gruta[29], tão cara ao rocaille.

## O rococó da segunda fase de Frei José Vilaça: capelas laterais e púlpitos

### Capelas laterais de Santa Maria de Pombeiro (Felgueiras): N. S.ª da Assunção e Sto. António

Em 1777, fazem-se *quatro Capellas dos lados*[30], nas quais se assentariam os seus retábulos, que estariam concluídos no mês de Maio.

---

[24] SMITH, 1972: 376 (II).
[25] SMITH, 1972: 368 (II).
[26] SMITH, 1972: 333 (II).
[27] SMITH, 1972: 396 (II).
[28] DELL'ARCO, 1997: 103.
[29] PONS: 1992: 328, 330.
[30] SMITH, 1972: 425 (II); RODRIGUES, 2004: 347-351 (I).

Os retábulos são dois pares de risco diferente, representando o segundo e o terceiro estilos de Frei José Vilaça. Referindo-se aos dois altares nos lados da igreja significa, provavelmente, dois riscos aplicados a quatro retábulos[31].

A síntese dos retábulos das segundas capelas laterais – Senhora da Assunção e Santo António – consolida-se na moldura do nicho central que vai ao encontro da coluna compósita, mediante a casca, convergência apoiada em base voluteada de que pende uma sanefa de lambrequim (inovação) a sobrepujar o perfil misulado, discretamente ornado com concheados, reservando-se o vão para a mesa de altar. São retábulos que nos remetem para a hipérbole das formas hiper-valorizadas do vivo marmoreado e pela singularidade e excepção, fantasiosa, do normativo de Pozzo, tão caro a Vilaça.

**Figura n.º 11**
Felgueiras. Pombeiro. Igreja do mosteiro.
Retábulo da segunda capela lateral (Epístola).
Santo António

O controverso uso de *colonne sedenti* no *altare capriccioso* – idealizado para a Igreja de S. Sebastião de Verona onde *fa bellissima vista* – como extravagância, livre arbítrio, invenção fantasiosa, teve por argumento o facto de *come è lecito pensare a cariatidi sedute, altrettanto può farsi per le colonneche da esse derivan*[32]. Talvez por sugestão, tivesse a gravura de Vascellini, do grupo estatuário de Giambologna para a fonte do *Oceano com il Nilo, L'Eufrate e il Gange*[33]. Tudo é assimetria simétrica e métrica?

[31] SMITH, 1972: 425 (II); RODRIGUES, 2004: 347-351 (I).
[32] DE FEO, 1996: 118-119. Alusão ao II volume, fig. LXXV. PERSPECTIVE in Architecture and paintaing, 1989.
[33] DE FEO, 1996: 119.

Peanhas sob ornatos em C com obliquidade e fusão de concheado com palma, resguardam o camarim ou nicho central, de recorte audacioso que rompe o entablamento e toma a configuração de asas de borboleta – até cartela com possível configuração de incensário ou urna estilizada.

O frontão desfragmenta-se de forma tripartida em ondulação, sublimando o camarim que alteia, vazando cartela para deixar entrever o resplendor em interpretação hipocicloidal, que nas partes laterais deforma a curvatura das cornijas em maleabilidade, sinónimo de desvanecimento de formas moles.

Na face interna de revoltosas palmas recortam-se, na nossa leitura, casulos, um já vazio, onde se metamorfoseia, em insecto perfeito, a borboleta.

## Púlpitos de S. João de Alpendorada (Marco de Canaveses)

No contrato de 1780[34], cabe ao entalhador bracarense Francisco de Freitas a tarefa de executar dois púlpitos de madeira com sanefas saídas e remates inclinados.

**Figura n.º 12**
Marco de Canaveses. Alpendorada. Igreja do convento. Púlpito (Evangelho)

[34] ADB-Um, 2.ª Série, n.º 135, fls. 19-21 v; LIMA, 2000: 203-205; RODRIGUES, 2004: 361 (I).

No alçado frontal dos espécimes de Alpendorada relevam-se cartelas ladeadas por painéis e concheado residual, correspondendo, nos púlpitos de Pombeiro, a cartela central e configuração de concheados simulando painéis; nas bacias há uma correlação de cartelas e concheados, distingundo-se, em Alpendorada, os ornatos em C e S dos concheados flamejantes de Pombeiro.

Adiantamos ainda as tipologias dos segundos retábulos laterais de Pombeiro (N. S.ª da Assunção e S. to António) e dos púlpitos de Alpendorada: há fragmentos de frontão e arco conopial, resplendor no remate, lambrequins no embasamento, painel vazio no embasamento, larvas em cartelas do naquela espaço, com correspondência nos púlpitos ao nível do resplendor na sanefa, de frontão e arco conopial, painéis sugerindo cartela, larvas.

## A transição rococó-neoclássico da terceira fase de Frei José Vilaça: atribuição de retábulos-mores e de capelas laterais

O fenómeno da linha direita verifica-se, entre outros casos, no apainelado do embasamento do retábulo-mor de Paço de Sousa (Penafiel). Ao mesmo tempo, a velha paixão do artista pelo jogo da linha condu-lo a uma série *fantástica*[35] de painéis irregulares, como no retábulo-mor e púlpitos de Alpendorada (Marco de Canaveses), obras executadas por outros entalhadores.

**Figura n.º 13**
Marco de Canaveses. Alpendorada.
Igreja do convento. Retábulo-mor

[35] SMITH, 1972: 425 (II); RODRIGUES, 2004: 278 (I).

O espaço aberto do frontão semi-circular é encimado por outro frontão pontiagudo (interrupção por ático rematado por empenas pontiagudas), situação verificada nos retábulos das primeiras capelas laterais de Pombeiro (Felgueiras) – N. S.ª das Dores [17] e Santo Cristo – e no mor de Alpendorada (Marco de Canaveses), remates que nos sugerem a citação borromínica: frontão curvo interrompido por ático.

O classicismo manifesta-se com ênfase nas pilastras jónicas, havendo algumas de fustes completamente lisos, como nos retábulos laterais de Alpendorada; outros, com ramagens de pequenas folhas assimétricas que, nas colunas do retábulo-mor de Paço de Sousa (Penafiel), crescem, tomando uma forma semelhante à fantástica fita de maçaroca do azulejo seiscentista de *tapete*[36]. Há outras pintadas de azul, imitando o lápis-lazúli da capela romana de S. Roque de Lisboa, ostentando uma rede de filetes dourados, o que sucede no retábulo-mor de Alpendorada e no par de retábulos laterais de Pombeiro.

O disco decorativo com o centro frequentemente aberto constitui outra componente classicizante; na sua forma mais simples – mero círculo entalhado – encontra-se no retábulo-mor de Paço de Sousa e no retábulo lateral das Almas/Santo Cristo, em Pombeiro; na sanefa do retábulo do coro de Alpendorada oferece-se ovado, vazado e ornado de pérolas.

Há *bocas* (tão usadas na França de 1730-1760 e nos azulejos portugueses joaninos) e *amendoins,* larvas é a nossa leitura*,* nas sanefas do coro e nos púlpitos de Alpendorada e no retábulo das Almas, em Pombeiro[37].

Este estilo de transição merece a R. Smith – contrariamente às nossas convicções –, a qualificação de grosso, vazio e sem vida, comparando com as belíssimas composições anteriores, classificando de mediocridade a revelação dos últimos trabalhos do monge artista, inquirindo se ele, esgotado com tanta produção artística e com apenas 55 anos de idade, perdia as suas elevadas capacidades de riscador, ou se os seu desenhos entregues a entalhadores inferiores sofrem *trágicas* deturpações[38].

## Retábulo-mor de S. João de Alpendorada (Marco de Canaveses)

Em castanho policromado (Figura n.º 13), com imitação de mármores e elementos dourados, data a sua execução em 1780-1783 e o douramento no triénio seguinte[39], conjunto considerado *empobrecido e fraco* por R. Smith[40].

Mas é num cenário de riscador que devemos enquadrar Frei José Vilaça pela existência de dois contratos (1780 e 1782) onde intervém João Bernardo da Silva, entre outros: i) 1780[41] – com apontamentos não descritos na escritura e o uso de madeira de castanho, o mestre entalhador João Bernardo da Silva, morador na Rua do Anjo,

---

36 SMITH, 1972: 425 (II); RODRIGUES, 2004: 279 (I).
37 SMITH, 1972: 425 (II); RODRIGUES, 2004: 279 (I).
38 SMITH, 1972: 425 (II); RODRIGUES, 2004: 456-457 (I).
39 SMITH, 1972: 425 (II); RODRIGUES, 2004: 452-453 (I).
40 SMITH, 1972: 453 (II); RODRIGUES, 2004: 358-364 (I).
41 ADB-Um, 2.ª Série, n.º 135, fls. 19-21 v; ver SMITH, 1972 (II); LIMA, 2000: 203-205.

Francisco de Freitas Rego, da Rua de Chãos de Cima Sima, e Manuel José Correia, da Rua de S. Barnabé, todos da cidade de Braga, estabelecem um contrato com o abade do mosteiro de Alpendorada assim definido: João Bernardo da Silva arremata o retábulo e a tribuna da capela-mor da igreja de S. João de Alpendorada por 649 000 réis; a Francisco de Freitas cabem os dois púlpitos de madeira com sanefas saídas e remates inclinados pela verba de 100 000 réis; e ao entalhador Manuel José Coreia compete executar as cadeiras do coro da capela-mor por 185 000 réis. A madeira de castanho existente no camarim velho poderia ser aproveitada pelo mestre João Bernardo da Silva. Obrigavam-se a utilizar oficiais capazes de fazer as obras com *boma perfeição* de acordo com o desejo do abade *e o que fez as plantas das mesmas obras* a serem revistas e vistas depois de feitas e assentadas. ii) 1782[42] – João Bernardo da Silva faz um trespasse a outro entalhador da mesma cidade, Domingos José Ferreira, descrito da seguinte forma: tendo recebido do abade do convento de Alpendorada *toda a obra do novo retábulo da capella mor* da sua igreja, faz a *traspassação larga a obra do dito retabolo, somente o fronteespicio do caixilho que fora levar e do trono e camarim* ao segundo pela verba de 400 000 réis, a pagar em proporção com o andamento da obra.

O banco e o sotobanco revestem-se de *severos* painéis rectilíneos, contendo folhagem *estática* composta com a maior regularidade, ocupando no sotobanco (painéis sob os pedestais das colunas) apenas a quinta parte da superfície, impondo uma solução radicada em novos desempenhos e funcionalidade.

**Figura n.º 14**
Marco de Canaveses. Alpendorada.
Igreja do convento. Banco e sotobanco

[42] ADB, Nota Geral, 1.ª Série, n.º 835, fls. 24 v.-25. Ap. Doc., p. 495-496.

Nos painéis e pedestais do banco aparecem ramos cruzados e *rígidos* festões, os motivos decorativos mais empregados nesta terceira e última fase da arte do monge artista[43].

As quatro colunas, estriadas verticalmente, de capitel compósito, são modeladas pelos retábulos lisboetas do terceiro quartel do século XVIII, imitando em madeira pintada e dourada os fustes de lápis-lazúli da capela de S. João Baptista, com risco do arquitecto iataliano Luigi Vanvitelli (1700-1770), em 1742, para a igreja de S. Roque (Lisboa)[44].

Formas simples e linhas relativamente severas dão visibilidade ao remate, unificado pelo entablamento liso, interrompido pelo arco dissimulado num ático que aí nasce e é rematado por cornijas pontiagudas. As palmas e outras folhagens calmas ornamentam os seus perfis, em vez dos *atormentados* efeitos anteriores do artista[45].

A cabeça do padroeiro, S. João Baptista, no motivo central do remate, pode relacionar-se com a obra pessoal de Frei José Vilaça, pelas semelhanças na barba, na boca e no nariz das imagens do Senhor Crucificado. S. Bento, no nicho do lado do Evangelho – cuja posição se confirma em 1758[46], em retábulo anterior – com rosto semelhante, pode ter sido obra do monge artista[47].

O campo da tribuna arqueia o lintel do entablamento que se fragmenta a pouca altura por imperativos prevalecentes da tradição de remates de cerceamento. Um ático de perfil borrominiano[48] na ressonância pontua a fragmentação referida e, em cota mais baixa, o nicho do titular, o Baptista, na assumpção de pilastras e entablamento semicircular com delicados lanços de ressalto na direcção das ilhargas e recapitulação estilizada da fantasia borrominiana de orelhas tomadas do Casino del Búfalo, Roma[49], com o objectivo de cortar parte da linearidade dos perfis restringe a liberalidade do campo da tribuna, numa solução inusual decorrente da ausência do sacrário, incomportável no banco.

## Retábulo-mor de S. Salvador de Paço de Sousa (Penafiel)

O triénio de 1740-1743[50] é de grandes remodelações na igreja de Paço de Sousa (tal como na igreja do mosteiro de Bustelo, Penafiel). Quatro décadas depois (1780--1783)[51], faz-se de novo um lado da capela-mor, com travessa na factura do outro lado e abóbada de pedra. No triénio seguinte (1783-1786)[52], conclui-se a capela-mor de acordo com o risco, somente iniciada, aplicando-se um guarda-pó para obviar aos

[43] SMITH, 1972: 453 (II).
[44] SMITH, 1972: 453 (II).
[45] SMITH, 1972: 453 (II).
[46] RODRIGUES, 2004: 717-718 (III).
[47] SMITH, 1972: 453 (II).
[48] Edícula na fachada do Collegio Propaganda Fide. Ver VARRIANO, 1990: 74.
[49] ADAM; 1992: 204.
[50] RODRIGUES, 2004: 260 (III); RODRIGUES, 2004: 364-367 (I).
[51] RODRIGUES, 2004: 276-277 (III).
[52] RODRIGUES, 2004: 279 (III).

problemas da água. Mas é o próprio Frei José Vilaça a afirmar que fizera a capela-mor *de pedra e de pau,* pressupondo-se a construção da capela-mor e a decoração em talha[53].

O *magestoso* retábulo doura-se, matizando-se todo o camarim de cores *não vulgares*, procedendo-se de igual modo no *sagrado* altar e na respectiva banqueta, assentando-se na tribuna uma cortina *incarnada*[54]. No triénio de 1789-1792[55], faz-se o douramento da tribuna da capela-mor, bancos e peanhas dos apóstolos[56].

**Figura n.º 15**
Penafiel. Paço de Sousa. Igreja do convento. Retábulo-mor

Ao mestre entalhador Manuel Alves de Araújo, de Landim (V. N. de Famalicão) cabe a tarefa de executar a tribuna do retábulo-mor sob o contrato assinado em 1784 com o abade de Paço de Sousa e seus religiosos[57].

O arco trilobado do camarim projecta-se na composição do remate que vê os seus fragmentos de frontão curvo sobraçados por duas volutas, em jeito de aletas (servindo de apoio a duas cabeças aladas aí colocadas discretamente), incrustadas no ático rematado por perfis apontados[58], ligeiramente ressaltados no coroamento.

---

[53] SMITH, 1972: 379 (II).
[54] RODRIGUES, 2004: 279 (III).
[55] RODRIGUES, 2004: 282; 284 (III).
[56] RODRIGUES, 2004: 282; 284 (III).
[57] ADP, 2.º, lv. 674 (1784), fl. 118-121. [Cortesia de Patrícia Almeida]
[58] Neogóticos, no pensamento de R. Smith, de que discordamos. SMITH, 1972: 456 (II).

O entablamento é duplicado mas rompido nos dois níveis pela moldura em diluição trilobada de painel, prenunciando a fórmula de Blondel em diminuir e esbater o vulto no interior do espaço sacro em prol do painel. O primeiro nível do entablamento abraça ambas as colunas de cada lado da tribuna, aí fenecendo; o segundo nível parte das colunas exteriores, sobreposto ao primeiro, inflectindo para cima em suave arqueamento, que termina abruptamente num ornato em C com prolongamento em contracurva para o alto, onde se inscreve no ático, de vigoroso cornijamento.

Desta, a partir de detalhe de acanto em chave, delineia-se em esquisso um simulacro de cartela, com o olho divino no triângulo trinitário, a terminar em agrafe na boca da tribuna. Dos lados, dois anjos seguram palmas em exaltação do símbolo. Acantos e flores ornam esta emotividade contida.

No banco, perpetua-se a solução do sacrário aposto na suposição de mais um painel, que desvirtua ou, pelo menos, colide com a leitura dos restantes painéis; há simetria a partir do eixo do sacrário para-angular; e nas extremidades, um painel acrescido e alongado na horizontalidade ao suportar cada par de colunas com intercorrência de nichos, perfurados nesse pano, entre si.

**Figura n.º 16**
Penafiel. Paço de Sousa.
Igreja do convento.
Retábulo-mor. Banco

Os motivos ornamentais são cruzamentos de ramos com a variante de hera[59] conotada, na Antiguidade, com ritos báquicos, agora, com a amizade do mais fraco pelo mais forte[60]; tratada de maneira naturalista com espiga e palma, investindo, em espiral, com baga pelos fustes, deixando lugar nos capitéis em folha de carvalho[61].

A ornamentação apela às ramagens que povoam as colunas de forma ampla, onde as flores se salientam em fortíssimas silhuetas, de acordo com uma tendência que

59 MEYER, 1994: 61-64.

60 Conotava-a com antigos por nunca cair a folha e Baco ser sempre moço, também com subir mais alto que todos – ambição.

61 Árvore de Júpiter e Zeus e símbolo de vitória. ADAM, 1992: 270. Retomado do renascimento italiano como símbolo de estirpe. MEYER, 1994: 65.

marca a terceira fase de Frei José Vilaça; no remate do sacrário, tipo festão horizontal, na porta do mesmo, interceptada por espigas de milho; cruzam-se ainda, com flores, nos painéis do banco.

No remate, ao lado de gigantescas flores de nova invenção, repetem-se as velhas fitas de flores dos estilos precedentes, visíveis no coroamento do motivo central e na sua parte inferior. Os festões curtos exibem-se nos pedestais exteriores do banco e no intradorso dos painéis do mesmo.

Os concheados assimétricos, próprios do vocabulário rococó, mantêm-se nos nichos laterais, nas palmas com fitas e nas *bocas* (inteiramente redondas), unindo a moldura da tribuna com a *martineta* e seu sacrário[62].

## Capelas laterais de Santa Maria de Pombeiro (Felgueiras): Senhora das Dores e Santo Cristo

Em Pombeiro, as formas seguem mais fielmente as linhas dos modelos de Vanvitelli[63]. A composição arquitectónica toma a forma de edícula clássica côncava, com frontões de perfis conopiais. É a influência dos grandes retábulos das igrejas pombalinas pós-terramoto de 1755 (Senhora das Marcês, Senhora da Graça, Santa Isabel, Senhora do Sobreiro, em Torres Vedras)[64].

**Figura n.º 17**
Felgueiras. Pombeiro.
Igreja do mosteiro.
Retábulo da primeira capela lateral (Evangelho).
N. S.ª das Dores

**Figura n.º 18**
Felgueiras. Pombeiro.
Igreja do mosteiro.
Retábulo da primeira capela lateral (Evangelho).
Corpo central.
N. S.ª das Dores

[62] SMITH, 1972: 456 (II).
[63] SMITH, 1972: 457 (II).
[64] SMITH, 1972: 457 (II).

Figuram as colunas imitando lápis-lazuli, com filetes dourados nos terços inferiores dos fustes (douramento actual na vertical), simulando bronze dourado, as cimalhas dos pedestais inscrevem pequenos frontões conopiais; figuras alegóricas (totalmente douradas, presentemente) repousando nos frontões do remate, cobertas de grandes panos *à romana* e, no tímpano dos frontões, o símbolo triangular da Santíssima Trindade rodeado de cabeça de serafins sugestivas da escultura marmórea da escola de Mafra[65].

Frei José Vilaça impõe o seu toque pessoal artístico à importação dos modelos de Lisboa: é o caso dos *amendoins* (larvas, na nossa leitura) no friso do entablamento, nos ramos de lírios no coroamento do remate e, particularmente, no motivo que encima o nicho da Senhora das Dores – no lado do Evangelho, perdendo a vidraça grande – composto por volutas, pétalas e painéis diferenciados.

Compactado entre colunas de fustes com o primeiro terço demarcado e filete a imitar bronze de diferente lavranteria nos dois retábulos e pares de colunas, transita para um entablamento corrido com ressaltos enviesados para não escamotear o par de colunas posteriores que assoma das ilhargas.

O friso espaça folhagem de acanto no altar mencionado; o habitual denticulado sobrepuja larvas em autêntica moldura; frontão com remate de recorte borrominiano, de certa sobriedade[66], é sancionado por ressaltos que avançam dos lados em relação ao ponto central, onde elementos florais pontuam e o tondo em forma de nuvem de querubins ladeia o triângulo da Santíssima Trindade.

Figuras enlutadas (santas mulheres…) solidarizam-se com a Senhora das Dores e avançam mais para melhor verem e carpirem o Santo Cristo.

No último, na simulação de porta, o labor esmera-se com ressonâncias de ornatos em C em afrontamento contracurvado em cima, resquícios de linha serpentinata, adossados em baixo. Também o banco entre pedestais afeiçoados ao recorte borromínico é diverso: agrafos, cartelas e urnas diluíram-se na transição.

## Capelas laterais de S. João Baptista de Alpendorada (Marco de Canaveses): Coração de Jesus, Sagrado Coração de Maria, Santo Cristo e Pedra Fria

Marcando uma unidade estilística na nave da igreja de S. João Baptista de Alpendorada, os retábulos das suas quatro capelas laterais, de citação serliana, anunciam o neoclassicismo de Frei José Vilaça nos frontões triangulares e nas colunas de fuste liso, mas ainda presos ao rococó – no remate, nichos laterais e banco – que dá nome e alma à arte do monge de Tibães.

O relatório trienal de Alpendorada de 1783[67] refere o conjunto dos quatro laterais, substituindo outra série de 1742-1746, um dos quais servindo para a comunhão da freguesia (actual Coração de Jesus).

[65] CARVALHO, 1950; SMITH, 1972: 457 (II).
[66] VARRIANO, 1990: 59.
[67] SMITH, 1972: 458 (II).

**Figura n.º 19**
Marco de Canaveses. Alpendorada.
Igreja do convento.
Retábulo da segunda capela lateral (Evangelho).
Sagrado Coração de Maria

**Figura n.º 20**
Marco de Canaveses. Alpendorada. Igreja do convento. Retábulo da segunda capela lateral (Evangelho). Banco e altar. Sagrado Coração de Maria

O semicírculo de painéis com florões no arco de cada uma das capelas, encerrando a composição, é comum ao do retábulo-mor. A planta plana dos laterais contrasta com a concavidade do mor, assim como o fuste liso das colunas se distingue das caneluras do principal; o lápis-lazuli destas é substituído pela imitação do mármore vermelho com *máculas* brancas (influência de Lisboa).

Os ornatos rococó – que R. Smith apelida de medíocres – preenchem o espaço do tímpano do arco que inclui o frontão triangular, encimam os arcos dos nichos laterais, integram-se nos pedestais das colunas e evidenciam-se nas ilhargas do sacrário.

As penhas dos nichos laterais remontam a um modelo de André Soares, assimilado por Frei José Vilaça, duas das quais estão documentadas no triénio de 1780-1783[68] e notabilizadas pelas linhas dos seus perfis e painéis de ângulos delicadamente chanfrados, reflectindo a grande preocupação com ornatos de volutas distintiva de toda a talha do mestre.

Paritários na concepção acima do banco, um par de colunas de fustes rectos, adjacentes a pilastras, nichos laterais a extremar a composição, corpo central algo avançado (com cantoneiras circunscritas) e consequente ressaltamento do entablamento, apenas corrido na cornija, frontão triangular arcaizante, tímpano com a indispensável cabeça de alada, a retirar o monopólio das cartelas e agrafos, e estruturado para a disponibilidade dimensional da capela.

Uma cartela vazada aligeira o coroamento; o dourado não é massivo senão nos capitéis. As dissemelhanças, desconsiderado o cromatismo dos marmoreados, partem do pormenor somenos importante da moldura do camarim de pouco desenvolvimento em profundidade e, sim, da dimensão em que esta se rasga no dimensionamento descendente.

A decoração circunvizinha é esparsa: nos pedestais de boa cota ideativa, nos restantes painéis cingida ao filete dourado que nada contorna, apenas dinamiza o painel que planifica a superfície.

## Conclusão

Concentrámos o estudo nas obras de talha balizadas entre as décadas de 40 e 80 do século XVIII, do barroco joanino à transição rococó-neoclássico. Se incluíssemos os espécimes desaparecidos, recuaríamos ao início do século (barroco nacional).

Intervieram artistas do Porto e de Braga em retábulos-mores e laterais, tribunas, tronos, sanefas, órgãos, imagens…

Renomeámos Miguel Francisco da Silva (escola que propomos para S. Domingos e S. Gonçalo, Amarante) e Frei José Vilaça que, nas suas três fases de riscador, faz um percurso de Pombeiro (Felgueiras), a Paço de Sousa (Penafiel) e Alpendorada (Marco de Canaveses).

As encomendas têm parceiros diversificados: procuradores de párocos, abades e abadessas, fidalgos de S. Majestade, irmandades, corregedores (por arrematação), representantes de padroeiros (S. ta Clara, Amarante).

Fica-nos o caminho sinuoso para descobrir os artistas encarregues das obras que lhes são atribuídas.

---

68 SMITH, 1972: 458, 465 (II).

## Fontes e Bibliografia

### Fontes

ADP, Arquivo Distrital do Porto, (1782-1783) – 1.º lv., 206, fl. 58v.-60.

ADP, Arquivo Distrital do Porto, (1784) – 2.º lv., 674, fl. 118-121.

### Bibliografia


ADAM, Robert, 1992 – *Classical Architecture.* London: Penguim Group.

BRANDÃO, Domingos Pinho de, 1985 – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*, vol. III. Porto. Solivros.

CARVALHO, Aires de, 1950 – *E Escultura em Mafra.* Lisboa: s/ed.

DE FEO, Vittorio; MARTINELLI, Vittrio, 1996 – *Andrea Pozzo.* Milano: Electa.

DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo, 1997 – *La Festa Barroca.* Roma: Edizioni de Luca.

LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis, 2000 – *A Talha Neoclássica Bracarense*, vol II. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP (Tese de Doutoramento. Policopiado).

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 2001 – *A Escola de Talha Portuense e a sua Influência no Norte de Portugal.* Lisboa: Edições Inapa.

MEYER, F. S., 1994 – *Manual de Ornamentaciòn.* México: Ediciones G. Gilli, S.A. de C.V.

*PERSPECTIVE,* 1989 – "Architecture and Paintaing. An Unabridged Reprint of the English-and-Latin Edition of the 1693", in POZZO, Andrea – *Perspectiva Pictorum et Architectorum.* New York: Dover Publications, Inc.

PONS, Bruno, 1992 – "Arabesque ou Nouvelles Grotesques", in GRUBER, Alain (dir.) – *L´Art Décoratif en Europe Classique et Baroque*. Paris: Éditions Citadelles et Mazenod.

REINHARDT, Ursula, 1992 – "Achante", in GRUBER, Alain (dir.) – *L´Art Décoratif en Europe Classique et Baroque*. Paris: Éditions Citadelles et Mazenod.

RODRIGUES, José Carlos Meneses Rodrigues, 2004 – *Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (séculos XVII-XIX)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Tese de doutoramento. Policopiado).

SARDOEIRA, Albano, 1957 – "Notícia de alguns atistas que trabalharam em Amarante", in *Douro Litoral,* oitava série, n. os III-IV. Porto: s/ed.

SMITH, Robert C., 1972 – *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Escultor Beneditino do Século XVIII* (2 volumes). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

VARRIANO, John, 1990 – *Arquitectura italiana del Barroco al Rococó* (trad. espanhola de Letícia Cabanas). Madrid: Alianza Editorial, S.A.

# A escultura nos cemitérios portugueses (1835-1910): artistas e artífices

*José Francisco Ferreira QUEIROZ*

## Introdução

Apesar das apreciáveis variações regionais existentes, os cemitérios portugueses do Romantismo assumem maiores características arquitectónicas do que escultóricas. Nos casos de cemitérios mais modestos, o principal investimento era geralmente feito na portaria de cantaria e no seu respectivo portão em ferro, ao passo que, em termos de jazigos particulares, os mais aparatosos alicerçavam-se sobretudo na dimensão arquitectónica como elemento diferenciador. Contudo, a profusão de ornato – por vezes mesmo em excesso, o que foi habitual em alguns túmulos de novos-ricos mais ufanos – e a inclusão de elementos escultóricos de vulto também constituíram frequentes soluções para impor uma imagem mais grandiosa aos túmulos.

Em certa medida, os cemitérios portugueses da segunda metade do século XIX adoptaram um formulário artístico comum aos demais cemitérios do sul da Europa. Em termos de abundância proporcional da escultura face ao suporte arquitectónico, os cemitérios portugueses situam-se a meio termo entre os italianos e os espanhóis. Em geral, aqueles possuem grande pendor escultórico, mesmo que a arquitectura do cemitério, geralmente de pórticos e arcarias, seja preponderante face à arquitectura do jazigo individual. Ao invés, estes possuem grande pendor arquitectónico, de carácter colectivo, sendo pouco habituais as peças escultóricas, sobretudo em certas regiões espanholas, onde predominavam as necrópoles oitocentistas de "nicherías".

Assim, os cemitérios portugueses, no seu carácter arquitectónico mais individualizado e na proporção do uso da escultura, aproximam-se sobretudo do modelo romântico francês.

Porém, se os cemitérios portugueses não podem competir com os cemitérios italianos em termos de quantidade e qualidade de obra escultórica, também não podem competir com os cemitérios franceses em termos de valia artística das peças de escultura. É sobretudo ao nível do trabalho do artífice executante, do canteiro ornatista, que os cemitérios portugueses podem equiparar-se aos melhores da Europa. Não por acaso, foi ténue em Portugal a fronteira entre escultor e canteiro, especial-

mente no norte do país[1]. Portanto, foi ao nível da gama média e média-baixa da escultura tumular que os cemitérios portugueses mais se destacaram face aos demais existentes na Europa, sobretudo quando não estavam em causa as proporções e os detalhes anatómicos (Figura n.º 9).

Embora as peças escultóricas sejam relativamente habituais na arte tumular do Romantismo em Portugal – em cemitérios mais cosmopolitas ou, não sendo esse o caso, em túmulos mais faustosos de pequenos cemitérios – a sua qualidade podia variar bastante. Porém, esta variação de qualidade não dependia exclusivamente do quanto o encomendador estava disposto a despender, ou da capacidade artística do mestre executante. Na arte tumular da segunda metade do século XIX, a questão dos modelos e das reproduções é fundamental para se aferir o valor das peças.

À partida, modelos de escultores mais capacitados, como António Soares dos Reis, seriam de maior qualidade e, portanto, mais escolhidos para reprodução. Porém, não foi bem esse o caso, havendo mesmo modelação documentada de António Soares dos Reis cuja replicação não foi ainda comprovada, apesar da tipologia ser admissível no âmbito cemiterial[2]. É mesmo de supor que os melhores modelos não eram necessariamente os mais seleccionados pelos encomendadores, dado que certos tipos de esculturas foram mesmo pouco reproduzidas (e o facto de o terem sido, sugere que não houve destruição propositada do modelo, para que o primeiro encomendador evitasse ter de encarar cópias) e outras quase deixaram de o ser a partir de certa altura, reflectindo a própria evolução do gosto tumular – isto, num intervalo de apenas três quartos de século.

## A diversidade temática

As obras de escultura que predominam em cemitérios românticos portugueses são figuras alegóricas, colocadas como coroamento de jazigos-capela ou como remate de outro género de mausoléus de média e grande dimensão. As alegorias mais comuns são a Fé, a Esperança e a Caridade, sendo a Fé talvez a mais utilizada destas três virtudes, dado que surge por vezes apenas em forma de cruz, sem uma componente escultórica evidente. Em cemitérios maiores e em monumentos tumulares mais faustosos, ainda que posicionados em cemitérios mais pequenos, também é comum encontrar outras estátuas alegóricas, como o Comércio e a Indústria, ou até a Agricultura. Em alguns dos túmulos mais ricos de negociantes de grosso trato, surgem alegorias às partes do mundo nas quais detinham interesses, correspondendo geralmente à Europa e à América ou África. Estátuas alegóricas como as Artes, a Navegação e outras menos comuns também podem ser encontradas em túmulos românticos portugueses, dependendo da biografia do falecido cuja decoração tumular entronize.

Em cemitérios portugueses de maior realce, podemos igualmente encontrar outras figuras de vulto, alegóricas e mitológicas, como a Religião, a Gratidão, a Bondade, o Tempo, ou as parcas (Figura n.º 4). Dado que, no cemitério romântico, o recurso

[1] QUEIROZ, 2002: 658 (II).
[2] QUEIROZ, 2002: 658 (II).

à metáfora era habitual para expressar a morte de modo menos cruel, encontramos ainda algumas figuras da Noite ou do Inverno.

Embora tenhamos encontrado vários casos de estátuas dos santos patronos, são menos comuns as representações religiosas mais genéricas (Figura n.º 5), salvo a Imaculada Conceição, que surge sobretudo em alguns cemitérios maiores do Baixo Mondego, não tanto em vulto, mas sobretudo em alto relevo. A figura de Cristo, na tumulária do Romantismo em Portugal, surge em raros casos de calvários, geralmente de finais do século XIX ou inícios do século XX. Outras figurações de Cristo (em majestade ou com o Sagrado Coração) geralmente inserem-se já num período posterior ao Romantismo. O mesmo sucede com representações da Sagrada Família.

Algumas das primeiras estátuas dos cemitérios portugueses representam as clássicas carpideiras, embora tenham sido mais utilizadas as Saudades, não só em vulto, como através de uma flor em relevo, que passava a mesma mensagem de forma menos dispendiosa. A Fábrica de Cerâmica das Devesas, por exemplo, chegou a produzir mais do que um tipo de Saudade em vulto, reflectindo bem a aceitação desta solução tumular (Figura n.º 6). O próprio António Soares dos Reis modelou a figura da Saudade para posterior replicação em cemitérios (Figura n.º 3, segundo plano).

Por vezes, estas Saudades, personificadas em imagens femininas de atitude melancólica, facilmente se confundem com as próprias carpideiras, ou com a alegoria da Dor (Figura n.º 14), embora as Saudades mais conseguidas em termos escultóricos sejam sobretudo jovens de olhar distante ou pesaroso, mas serenas. É claro que algumas das estátuas mais precoces em cemitérios românticos portugueses (c. 1835-1855) são muito frias na sua expressão facial e postura, sem que, com isso, correspondam propriamente a uma figuração melancólica, dado que os modelos mais puramente neoclássicos ainda vigoravam nessa altura.

Muito comuns em cemitérios românticos portugueses foram os anjos e, em versão mais profana, os génios da morte inspirados na tumulária da Antiguidade Clássica. Anjos da Redenção ou da Ressurreição (em postura exaltante, ostentando a cruz ou apontando para o céu), anjos orantes e anjos do Silêncio ou da Paz (com pose serena ou pedindo silêncio a quem passa) são os tipos mais comuns dessas figuras celestiais, muitas vezes executadas com pouco virtuosismo, dada a grande procura desse género de figuras, tanto de vulto, como de relevo.

Um dos aspectos mais complexos da análise à escultura tumular do Romantismo prende-se com a fronteira entre o retrato realista e a representação escultórica "à época", embora de carácter metafórico, particularmente no caso de crianças. Por vezes, crianças trajadas dentro da moda em vigor eram retratos dos próprios finados, embora também pudessem representá-los sem que as peças escultóricas constituíssem propriamente um retrato. Sem o confronto com o espólio fotográfico familiar, é geralmente difícil tirar conclusões seguras. De qualquer modo, este tipo de esculturas é geralmente de qualidade apreciável ao nível do ornato e mesmo do rigor do traje, mas sofrível ao nível anatómico e de proporções (Fig. 8). Ao nível do retrato, em geral, nos casos em que é óbvio que estamos perante retratos dos finados, a qualidade das peças escultóricas também varia muito. A produção de modelos para replicação

não era aplicável nestes casos, pelo que as oficinas de cantaria cujos mestres fossem menos aptos em termos de estatuária contratariam a modelação, geralmente por fotografia, do busto ou mesmo da estátua do finado. Escultores de segunda linha, que quase sempre ficaram anónimos, fizeram a modelação de muitos destes bustos. Outros porém, são obra de autores de nomeada. Alguns retratos feitos para cemitérios portugueses mereceram até o exílio forçado para os museus, como sucedeu com a estátua do Conde de Ferreira, hoje no Museu Nacional Soares dos Reis, tendo ficado uma réplica em bronze no Cemitério de Agramonte (Secção da Ordem da Trindade).

Refira-se que a escultura em bronze aplicada à tumulária romântica em Portugal cingiu-se quase sempre ao retrato, embora sendo raros os casos, quase todos datando do fim do século XIX e dos primeiros anos do século XX e situando-se em cemitérios mais cosmopolitas. Nos cemitérios do norte de Portugal, surgem também esculturas em terracota ou faiança, na sua maioria executadas pela Fábrica de Cerâmica das Devesas, com modelos de José Joaquim Teixeira Lopes. Em geral, estas estátuas têm boa qualidade, estando entre as mais interessantes de seu tipo na Europa.

Os retratos aplicados aos túmulos românticos em Portugal eram em medalhão relevado, em busto, ou de corpo inteiro. Os primeiros foram sempre os mais comuns, por se prestarem a uma colocação mais versátil e por implicarem menor custo. Os bustos e as estátuas de corpo inteiro, presentes em túmulos erigidos por subscrição pública, em túmulos de novos-ricos ou em outros túmulos mais faustosos, eram quase sempre de figuras masculinas. Foram raros em Portugal, durante o Romantismo, os casos de retrato feminino de vulto, especialmente de corpo inteiro, embora tenham sido feito vários em relevo. As excepções de retratos femininos de vulto surgem quase sempre em contexto de casal, ficando marido e mulher lado a lado, em busto (Figura n.º 11), por vezes sobre ou junto do seu sarcófago (caso exista).

Não podemos ainda apresentar aqui uma classificação tipológica exaustiva sobre a escultura tumular do Romantismo em Portugal, dada a vastidão do tema e o facto de ser necessária maior sistematização, face aos numerosos exemplos já inventariados, num trabalho de campo de vários anos que ainda não abrangeu todas regiões portuguesas de modo suficientemente representativo. De qualquer modo, não podemos negligenciar as representações do leito de morte; as alegorias à elevação da alma ao Céu, por anjos (sobretudo no caso de crianças e jovens mulheres), em ambos os casos quase sempre em relevo. Não podemos também esquecer as esculturas de animais, umas vezes como atlantes, mas também frequentemente com significado simbólico - como o cão, para representar a Fidelidade do casal, embora também tenhamos encontrado animais como metáforas dos falecidos – caso de um túmulo em Portalegre encimado por três cordeiros de tamanho diferenciado, correspondendo às três crianças para quem foi erguido o monumento.

Por último, há que mencionar toda a panóplia de ornatos em relevo da tumulária romântica em Portugal. Embora não se trate propriamente de escultura, por vezes assumem estes símbolos um carácter fundamental no monumento. A iconografia da morte romântica e os símbolos profissionais em relevo são os casos mais comuns. Nos cemitérios portugueses, existem exemplos destas tipologias que nada devem aos melhores exemplos europeus da mesma época, não só na habilidade para a execução de ornato

realista e naturalista (no caso de flores, por exemplo), mas no valor documental e expressividade. Ainda assim, na época, a pouca capacidade e qualificação dos artífices da pedra portugueses para a anatomia e proporções nota-se bastante na representação de animais, que tendem a surgir com o mesmo carácter tosco de muitas esculturas.

Apesar da qualidade geralmente muito mediana da escultura aplicada à tumulária romântica em Portugal, existe ainda um substancial número de peças bastante interessantes e quase desconhecidas, mesmo dos estudiosos da escultura em geral. Apesar disso, esculturas verdadeiramente notáveis são raras nos cemitérios portugueses. Devemos ter em conta que Portugal é um país relativamente pequeno e que, no final do século XIX, apenas duas cidades ultrapassavam os 100.000 habitantes (Lisboa e Porto). Por outro lado, o cenário artístico português ressentiu-se do facto de não ter havido muitos bons escultores nesse tempo, como a própria crítica de arte da altura também o reconhecia. Na verdade, durante o Romantismo, escasseavam os verdadeiros escultores em Portugal e alguns deles eram estrangeiros (principalmente italianos e franceses). No entanto, houve vários excelentes canteiros e mestres pedreiros portugueses, ao nível da decoração em relevo para monumentos tumulares.

Em finais do século XIX, o crescente carácter estereotipado da tumulária e a reacção refractária dos intelectuais e das classes mais elevadas face à banalização do fenómeno, acabaram por precipitar o declínio da qualidade da escultura tumular portuguesa, embora tenham existido excepções, como o caso de Coimbra e dos artistas ligados à Escola Livre das Artes do Desenho. Por outro lado, ainda que sendo quase casos isolados, alguns dos mais notáveis e mais famosos exemplos de escultura em cemitérios portugueses podem ser considerados como de transição entre a tradição romântica e a estética Arte Nova (Figura n.º 14).

## Conclusão

A grande variedade da escultura tumular portuguesa do Romantismo, seja em termos de qualidade artística ou ao nível das tipologias, permite constatar a sua importância no fenómeno do cemitério romântico em Portugal e no seu carácter distintivo face a outros países. Porém, enquanto alguns exemplos de escultura tumular portuguesa do Romantismo podem ser encontrados em várias versões, de uma qualidade que raia o profundamente vernacular, outros são casos únicos, merecedores de estudo mais aturado e consequente valorização patrimonial.

Ainda que esta conclusão seja provisória, dado o muito que ainda se deve pesquisar, a fim de alcançar uma boa compreensão deste fenómeno, duas coisas são certas: por um lado, não é possível compreender verdadeiramente a escultura portuguesa do período romântico sem uma abordagem intensiva aos cemitérios; por outro lado, considerando a relativa pequenez de Portugal e o facto do fenómeno urbano na época romântica ter sido aqui menos marcante do que em outros países europeus, a escultura tumular romântica existente em Portugal acaba por ser proporcionalmente mais interessante, no seu todo, do que a escultura tumular coeva existente em muitas outras partes do globo.

**Figura n.º 1**
Cemitério de Agramonte (Porto), detalhe do Comércio, no mausoléu de Francisco Antunes de Brito Carneiro. Este mausoléu foi projectado em 1880 pelo arquitecto Tomás Augusto Soller, com linhas simples, de modo a ressaltar a obra escultórica – opção que foi pouco comum na tumulária romântica em Portugal, salvo em exemplos tardios. A obra de escultura deste mausoléu é de António Soares dos Reis, embora tenha sido executada pelo seu esboçador, Laurentino José da Silva, que viria a manter na sua posse alguns modelos do mestre, utilizando-os em outros túmulos da sua lavra. As outras duas estátuas deste mausoléu são a Saudade (no topo) e a Indústria (do lado oposto do Comércio).

**Figura n.º 2**
Cemitério de Agramonte (Porto), Secção da Ordem de Carmo, detalhe da alegoria do Tempo em aparatoso mausoléu construído pela oficina de Bernardo Marques da Silva (pai do arquitecto José Marques da Silva). A figura alegórica foi modelada por António Soares dos Reis e crê-se que o modelo foi depois adquirido pela oficina de Bernardo Marques da Silva, que tê-lo-á replicado ocasionalmente.

**Figura n.º 3**
Cemitério de Agramonte (Porto), Secção da Ordem de Carmo, perspectiva do busto de José António Lopes Sampaio, vendo-se em segundo plano a mesma figura alegórica da Saudade que fora modelada por António Soares dos Reis para o mausoléu de Francisco Antunes de Brito Carneiro (Figura n.º 1).

**Figura n.º 4**
Cemitério da Lapa (Porto), detalhe de uma parca, cortando o fio da vida.

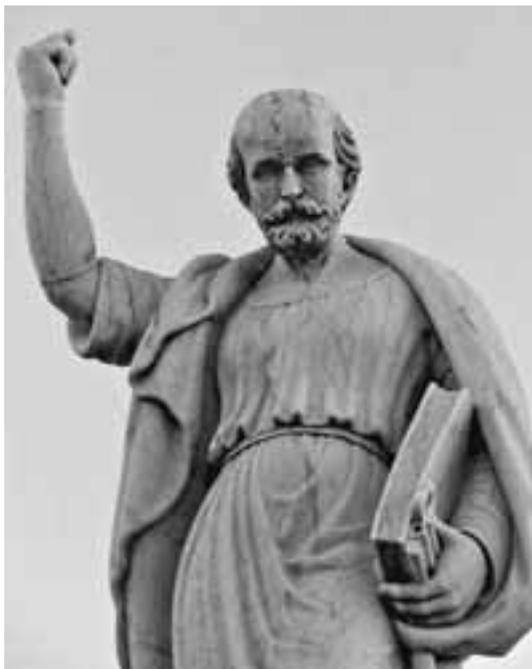



**Figura n.º 5**
Cemitério da Abrigada (Alenquer), detalhe de um mausoléu encimado pela figura de S. Pedro, obra de uma oficina de Lisboa.

**Figura n.º 6**
Cemitério de Fafe, detalhe de uma Saudade em faiança, no topo de um mausoléu granítico, obra da Fábrica de Cerâmica das Devesas.

**Figura n.º 7**
Cemitério de Moura, escultura de remate de um mausoléu, obra de oficina lisboeta.

**Figura n.º 8**
Cemitério de Coruche, estátua jacente de Maria Luísa Raposo (26 de Setembro de 1850 – 19 de Maio de 1852), trabalho muito fruste de uma oficina lisboeta, encomendado por António Nunes Vieira Raposo, pai da criança.

**Figura n.º 9**
Cemitério de Agramonte (Porto), detalhe do Anjo da Paz no topo de um mausoléu executado na oficina de José Carlos de Sousa Amatucci. A modelação é mediana e a anatomia e proporções deixam mais ainda a desejar, dado que José Carlos de Sousa Amatucci não tinha o mesmo talento do seu pai Emídio Carlos Amatucci.

**Figura n.º 10**
Cemitério de Agramonte (Porto), Secção da Ordem do Carmo, busto do Dr. José Pereira da Costa Cardoso, sobre o portal da sua monumental capela tumular, obra de modelação de António Teixeira Lopes, feita na época em que estava a estudar em Paris.

**Figura n.º 11** – Cemitério de Agramonte (Porto), Secção da Ordem do Carmo, busto de um casal.

**Figura n.º 12** – Cemitério de Santarém, detalhe de um relevo em jazigo-capela executado na oficina lisboeta de José G. Correia & Ca. (Irmãos). O anjo assume-se como a figura dolente, pela sua posição debruçada sobre a urna, mas também por ostentar uma coroa de saudades e perpétuas.

**Figura n.º 13**
Cemitério de Salvaterra de Magos, jazigo-capela de Porfírio Neves da Silva e sua família, obra da oficina lisboeta de Marcolino C. Santos. Trata-se de um exemplo típico do recurso à simbologia profissional, neste caso agrícola e também comercial, sendo mais comum, no Ribatejo e Alentejo, a simbologia exclusivamente agrícola.

**Figura n.º 14** – Cemitério de Agramonte, detalhe da figura da Dor, no jazigo Santos Dumont, obra de António Teixeira Lopes e seus colaboradores da "escola" de Gaia. Trata-se de uma figura de clara filiação na Arte Nova, pela sensualidade, pela descompostura das vestes e pela sua postura dramática e afectada, apesar da alegoria ainda se enquadrar no espírito do cemitério romântico. Note-se que remata este jazigo um cruzeiro com calvário no topo, ao gosto dos cruzeiros galegos.

## Bibliografia

PORTELA, Ana Margarida, 2003 – *António Almeida da Costa e a Fábrica de Cerâmica das Devesas. Antecedentes, fundação e maturação de um complexo de artes industriais (1858-1888)* (Tese de Mestrado em História da Arte em Portugal, policopiado).

PORTELA, Ana Margarida, 2004 – "O monumento dedicado a Passos Manuel. Contextualização artística e urbanística". *Matesinus*, n.º 5, pp. 156-163.

PORTELA, Ana Margarida; QUEIROZ, Francisco, 2000 – *O Cemitério de Santo António do Carrascal: Arte, História e Sociedade de Leiria no Século XIX* (policopiado).

QUEIROZ, Francisco (no prelo) – "Sculpture in Portuguese cemeteries (1835-1910)/La scultura nei cimiteri del Portogallo (1835-1910)", in *The splendour of sculpture in European Cemeteries*.

QUEIROZ, Francisco / PORTELA, Ana Margarida, 2003 – "O monumento erigido em memória de José Caetano Moreira, no Prado do Repouso: análise histórico-artística e intervenção de restauro", in *Boletim da Associação Cultural Amigos do Porto*, 3.ª série, n.º 21. Porto, pp. 87-105.

QUEIROZ, Francisco, 2000b – "Canteiros de Lisboa: construtores do cemitério romântico", in *Olisipo*, Boletim do Grupo "Amigos de Lisboa", 2.ª série, n.º 13, Dezembro de 2000, pp. 55-70.

QUEIROZ, Francisco, 2005 – "Os Amatucci – três gerações de uma família de artistas", in Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte – *Artistas e Artífices e sua Mobilidade no mundo de expressão portuguesa*. Porto: CEPESE, pp. 221-230.

QUEIROZ, Francisco, 2006-2007 – "A encomenda de monumentos sepulcrais no período Romântico e o papel da mulher na construção da memória familiar". *Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património*, vol. V-VI. Porto: FLUP, pp. 509-525. Disponível na internet em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6641.pdf>.

QUEIROZ, José Francisco Ferreira, 1997 – *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista. O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa, 1833-1900* (Tese de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras do Porto, policopiado).

QUEIROZ, José Francisco Ferreira, 2000a – "Especificidades da arte funerária oitocentista na região da Serra de S. Mamede. Os Cemitérios de Portalegre, Castelo de Vide e Nisa" (colaboração de Ana Margarida Portela), in *Programa Nacional de Bolsas de Investigação para Jovens Historiadores e Antropólogos*, 4.ª edição, vol. I (1997/1998). Porto: Fundação da Juventude, pp. 168-253.

QUEIROZ, José Francisco Ferreira, 2002 – *Os Cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal. Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória* (Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, policopiado).

# El difícil arte de pintar en Galicia. Artistas, artesanos, mecenas y clientes*

*Juan* M. MONTERROSO MONTERO

## I. En torno a la asimilación del nuevo estilo en Galicia: lo moderno y lo romano

Uno de los primeros aspectos que se deben analizar, es el problema que plantea la asimilación de las formas del Renacimiento en Galicia, sobre todo, si se tiene en cuenta que se trata de un lenguaje ajeno a la tradición y experiencia gallegas y que, además, su asimilación se debe producir en un ámbito totalmente periférico respecto a los centros que marcaban las pautas culturales y artísticas de la época[1].

En este sentido, es evidente que durante el primer tercio del siglo XVI no se puede hablar de una plástica renaciente en Galicia si se entiende bajo este epígrafe exclusivamente el desarrollo de una cultura artística cuya aspiración última sería la recuperación de los moldes clásicos. Por el contrario se puede hablar de una "dualidad formal"[2] que girará en torno a la idea de modernidad y dentro de la cual llegarán a coexistir los modelos nórdicos y los mediterráneos, en la medida en que el Humanismo se identifica con los modelos flamencos acuñados desde mediados del siglo XV en el arte español de la época[3].

Esta "práctica ecléctica" de la actividad artística tiene como consecuencia, en primer lugar, la utilización de unas formas estilísticas u otras de acuerdo con un afán de prestigio y diferenciación social; y, en segundo lugar, la adopción del estilo renacentista como una moda por la que se opta de acuerdo con unos modelos dados, previamente formulados y experimentados fuera de la Península[4]. Asimismo es el reflejo de una situación en la que la inercia que permite que ciertas formas

---

* Proyectos – V. copia.

1 NIETO, 1989: 11-96; TORRES, 1952: 369-384.

2 Este concepto, junto con el de "dualidad formal y modernidad" es utilizado por Nieto Alcaide para referirse, por una parte, a una arquitectura renacentista y, por otra, de una arquitectura "moderna" realizada a partir de presupuestos, fórmulas y formas góticas. NIETO, 1989: 13; NIETO, 1994: 107; MARÍAS, 1989: 107.

3 CHECA, 1988: 65-115.

4 No se puede afirmar que la cultura artística clásica se convierte en un lenguaje único y excluyente hasta el reinado de Felipe II. NIETO, 1994: 108.

tradicionales pervivan, en especial dado el arraigo de dichas prácticas entre los artistas locales, coexista con la vitalidad de un estilo que todavía evoluciona y aporta soluciones a una clientela apegada a esas formas tradicionales[5]. De este modo, en las artes figurativas el sistema de representación continuará siendo flamenco, mientras que serán los motivos decorativos y la escenografía arquitectónica que completa la pintura, escultura, orfebrería y rejería, los que reflejen las nuevas formas[6].

No obstante, quizás no sea del todo correcto esgrimir el argumento negativo de una sociedad estática, donde el estamento nobiliario no fue capaz de generar otras formas culturales y otro sentido de la promoción artística distinto al medieval, como causa última de la tibia acogida del Renacimiento; también se debe tener en cuenta, en última instancia, que el Humanismo había surgido dentro de una sociedad totalmente diferente, si se prefiere "moderna", incompatible con las estructuras ancladas en tiempos pasados[7].

En relación con la plástica gallega esta coexistencia se pone de manifiesto en un elenco de obras y artífices de gran calidad y mérito, siendo la portada del Hospital Real de Santiago de Compostela uno de los primeros ejemplos[8]. En un breve plazo de tiempo, entre 1510 – fecha en la que Pero Francés y Nicolau de Chanterenne emprenden la decoración escultórica de la capilla y 1522 – momento en el que, tras la muerte de los maestros Martín de Blas y Guillén Colás[9], es probable que los talleres de Cornielis de Holanda y el maestre Arnao asumiesen la labor escultórica de la portada-, se percibe un cambio estilístico que anuncia las premisas del nuevo estilo[10].

---

5 NIETO, CHECA, 1980: 346-352.
En este sentido, la continuidad que se percibe entre la sociedad española del siglo XVI, lo mismo que en la gallega, y la de la Edad Media se debe explicar por la ausencia de un ámbito cortesano semejante al borgoñón y de una clase comercial e intelectual como la florentina. La Iglesia seguirá siendo la receptora principal del sistema de patrocinio instaurado por nobles, burgueses y prelados. CHECA, 1992: 33.

6 NIETO, 1994: 108.
Buena prueba de lo dicho son las quejas esgrimidas por Diego de Sagredo cuando critica las mezclas de "lo romano" y "lo moderno", como constatación de un desconocimiento profundo de los orígenes del nuevo estilo, de la rígida normativa y principios de los que nace. SAGREDO, 1986: Aiiv.
Una intención parecida es la que se encuentra en la obra de VILLALÓN, 1898: 152-153, 169-170.

7 Romano y Tenenti han definido el humanismo italiano del siglo XV como un fenómeno ligado a la ideología de una burguesía mercantil, ciudadana y pre-capitalista, en el que el humanismo pretendía sustituir el sistema mental jerárquico de la sociedad medieval por una visión individualista que tendía a una "unión fraterna y sin desigualdades sustanciales entre todos los hombres...". Por ello, dichos autores entienden el humanismo como una cultura abierta, libre y dinámica. ROMANO, TENENTI, 1980: 54.

8 ROSENDE, 1999; GOY, 1999.
El Hospital Real compostelano es un magnífico ejemplo de esa "coexistencia-confrontación" entre las formas renacenteistas y el contexto gótico, según se deduce de las palabras escritas por Cristobal de Villalón en 1539, donde se erige en un defensor convencido de lo *moderno:*
"... En la Architectura no han faltado varones en estos tiempos que se hayan señalado en edificios. ¿Qué Memphis o que Pirámides se pueden comparar con el monasterio y colesio de San Pablo, aquí en Valladolid?. ¿Y qué edificio de más excelencia que el colesio que hizo aquí el reverendísimo Cardenal don Pedro Gonçalez de Mendoça, e con las casas que hizo aquí el Conde de Benavente, y el palacio imperial que hizo Francisco de los Cobos? Los Cathólicos Reyes fundaron en Compostela una casa para peregrinos que excede aquel antiguo Dionisio de Rodas... Yo he visto todas estas cosas, y parésceme que sin agoran fueran todos muy sabios antiguos, se admiraran, en las ver, porque ellos nunca hizieron obra en este género de arte con que se pudiesen comparar". VILLALÓN, 1898: 172-173.

9 En la documentación recogida por Vila Jato se declara ambos maestros son naturales de Francia. VILA JATO, 1993: 207.

10 Esta portada compostelana ha sido relacionada, sobre todo en su concepción ornamental, con modelos portugueses como los de la iglesia matriz de Camiña o el claustro del monasterio de San Jerónimo de Lisboa y con el círculo de

De este modo, se puede afirmar que buena parte de la imaginería de la portada mantiene los rasgos propios de la escultura hispano-flamenca, tanto por su indumentaria o por su plegado, todavía definido en "V", como por su canon corto[11] o los modos de representación. Sobre este último aspecto cabe señalar que, dentro de la tosquedad propia del granito, las acciones y los gestos de los personajes representados tienden hacia una cierta elegancia, armonía y belleza, es decir, hacia lo que el *Vocabulario de romance en latín* de Nebrija y el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, de Covarrubias Orozco definen como "gentil". Asimismo en sus rostros se atisban características propias del naturalismo flamenco como las barbas ensortijadas o los rasgos faciales femeninos alargados y bien definidos que introducen una nota de gracia e, incluso, un cierto acento extranjero[12]. En general se puede afirmar que el conjunto de la portada tiende a expresar otro de los valores comunes de lo *moderno*, el culto al ornato, a lo decorativo y a la riqueza y al aprecio de los detalles[13].

También se puede constatar esta permeabilidad a las formas del nuevo estilo en los contratos de algunos entalladores y pintores de la época. La noticia mejor conocida y difundida es la que se refiere a Cornielis de Holanda, quien el 3 de julio de 1524 contrató con el administrador del Hospital Real el altar del zaguán[14]. En dicho acuerdo, además de mencionarse las maderas que se deberían utilizar en la construcción del altar, se especificaba que tendría que ser hecho *a la romana*, en clara oposición a la forma *moderna*. Esta aclaración supone, por lo tanto, una elección por parte del comitente que, con toda seguridad, se debe interpretar como una forma de prestigio y de diferenciación[15].

En el mismo sentido habría que interpretar el trabajo que el pintor Francisco López realiza en 1520 por encargo de Alonso III de Fonseca en su palacio. En el contrato concertado el uno de diciembre de ese año con el canónigo Joaquín de Aunon, se aclara que tendría que pintar *la sala grande del quarto nuebo que agora se faze en los palacios de Su Sª...* con *labrados de su follaje romano... fuentes y candelabros amarillos*

---

Juan del Castillo. VILA, 1993: 207; MARTÍN GONZÁLEZ 1964: 32.

11 Es este uno de los elementos que mejor diferencia el estilo llamado *al romano* del *moderno*. Mientras el primero encuentra su razón de ser en la tradición clásica y en la *renovatio vetustatis*, el segundo es completamente ajeno a lo clásico. Esto no supone que el Gótico sea anticlásico; por el contrario, el Renacimiento es desde un principio antigótico. BUSTAMANTE, 1993: 81.

12 PANOFSKY, 1998: 151-155.

13 Nos referimos en este caso a la preocupación que los artífices del programa escultórico ponen en la minuciosa descripción de las ropas, adornos y joyas que lucen las imágenes, algo común al naturalismo flamenco. Sin embargo, ese valor concedido a lo ornamental y decorativo se debe hacer extensivo a la arquitectura donde los motivos de grutescos y *a candelieri* terminan por cubrir toda la estructura, convirtiéndose en parte esencial de la misma, pues la ordenan y jerarquizan actuando desde la superficie. En este sentido, Bustamante García, señala que "la decoración es tan arquitectura como la tectónica". BUSTAMANTE, 1999: 26.

14 De este altar se conserva la predela, que fue expuesta en la exposición Galicia no Tempo celebrada en 1991. VILA, 1991: 256-257; ROSENDE, 1999: 110-117.

15 PÉREZ COSTANTI, 1930: 288; ROSENDE 1999: 235.
Buena prueba de que el nuevo estilo gozaba de la aceptación de la élite compostelana es que, en ese mismo año, Cornielis de Holanda también ejecutará de ese modo el retablo para la Capilla de Nuestra Señora de la Prima de Catedral. OTERO, 1957: 738; VILA, 1991: 257-258; GARCÍA IGLESIAS, 1996: 15-46.
También es interesante constatar que en esos mismos años, entre 1525 y 1533, el pintor y vidriero flamenco Sixto de Frisia trabaja en el Hospital Real, junto con Felipe Sánchez. PÉREZ COSTANTI, 1930: 218-220; VILA, 1993: 418.

*sobre fondo colorado; los papos de las madres de las vigas que también vayan labrados de su follaje romano...*[16].

Con el paso del tiempo, a medida que el estilo se asienta, desplazando las premisas hispano-flamencas, este tipo de indicaciones se hacen más frecuentes pudiendo ser interpretada su presencia dentro de la documentación notarial como una fórmula que se repite por inercia o como una aclaración que, todavía a mediados de siglo era necesaria. Este debe ser el caso del vidriero Pedro Fernández que el 6 de mayo de 1546 es contratado por el canónigo Vasco Rebellón en nombre del obispo mindoniense Diego de Soto, que acababa de acceder a la esta sede episcopal, para *fazer y dar fecha para la yglesia de la cibdad de Mondoñedo, seys ventanas de vidrio blanco con sus horlas de Romano a la redonda conforme las ventanas que están puestas en el Tesoro de la Santa Iglesia de Santiago... e llebarlas desta cibdad a su costa desde oy fasta en todo el mes de Julio primero que viene*[17].

Por lo que se refiere a la pintura mural, se debe señalar cómo sus artífices se comienzan a preocupar por la sistematización de la obra que realizan, procurando llegar a una mejor racionalización del espacio y una mayor armonía del conjunto. Este proceso se lleva a cabo bien a través de la utilización de bandas ornamentales donde se introduce un léxico plenamente renacentista, bien a través de la invención de una arquitectura fingida de carácter clásico que dota al espacio que las alberga, habitualmente pequeñas iglesias de fábrica medieval, de una nueva personalidad[18]. Asimismo, coincide con una época en la que el pintor gallego, cuya condición social apenas se ha modificado en relación con el período anterior, comienza a buscar su individualización artística para diferenciarse de sus coetáneos. Es el caso de pintores como el autor de los murales de la iglesia de San Jorge de Vale, el maestro de Parga, el segundo maestro de Cuíña, el de Paderne o el de Fornás[19].

Ese cambio, producto de la asimilación del nuevo vocabulario renacentista, tiene como consecuencia que en la pintura mural, no sólo se comience a entender el espacio interior del templo de un modo diferente, sino que el espacio pictórico propiamente dicho adquiera un valor real conmensurable. En este sentido, serán las arquitecturas fingidas, en especial las que se asemejen a retablos, las que adquieran una importancia capital al actuar como elementos que transforman la arquitectura-base y la aproximan más a los gustos de la época.

Un magnífico ejemplo de esta circunstancia se puede constatar en la iglesia monástica de Santa Cristina de Ribas de Sil. En este templo románico de finales del siglo XII

---

[16] PÉREZ COSTANTI, 1930: 325.
Dos circunstancias se deben destacar en esta noticia: en primer lugar la aclaración que se hace de que Francisco López no sabe firmar, prueba de que la asunción de las fórmulas renacientes es algo impuesto y ajeno a su formación práctica; en segundo lugar, que la obra estaría supervisada y dirigida por el Maestro Fadrique a quien se le atribuyen las tablas del Lavatorio y la Oración del Huerto de la Catedral de Santiago. VILA, 1993: 432.

[17] PÉREZ COSTANTI, 1930: 197.
Podemos suponer que este tipo de vidrieras pretendían ser una evocación, más imaginaria que real, de las formas decorativas clásicas. NIETO, 1970: 20-21; NIETO, 1993: 451-464.

[18] GARCÍA IGLESIAS, 1985: 47-51.

[19] A esta nómina de pintores habría que añadirle aquellos que trabajan en la catedral compostelana como Pedro Noble o Juan Felípez. GARCÍA IGLESIAS, 1979: 27-28; VILA, 1993: 432-435.

y primeros años del XIII, el ábside central, destacado en planta en relación con los otros dos gracias a la incorporación de un tramo recto, cuenta con un conjunto de murales que traducen en su ordenación una disposición semejante a la de un retablo. De este modo, bajo la línea de imposta se disponen cinco grandes pilastras hexagonales con sus fustes cajeados y decorados con grutescos, que dejan libres cuatro espacios destinados a otras tantas imágenes. Sobre dicha línea de imposta, que actuaría como entablamento, se situaría un segundo cuerpo del retablo, de menor tamaño al ocupar sólo los lienzos murales situados entre las columnas del arco central y los laterales. Aquí las hornacinas han sido cubiertas por veneras y los motivos ornamentales se extienden también por el arco de la ventana central y por su intradós.

Esta distribución, que hace evidente la filiación renacentista de la obra, revela la pretensión del artista de limitar el espacio decorado a aquel que se corresponde con la estructura arquitectónica descrita[20].

Desde un punto de vista iconográfico, lo mismo que ocurría en el retablo de la Capilla de Don Pedro de Ben, la escena narrativa ha sido sustituida por la figura aislada, cuyo valor representativo y simbólico viene determinado por la multitud de relaciones que las imágenes pintadas pueden establecer entre sí. De este modo su programa gira en torno al carácter eminentemente monástico del templo donde se conservan, siendo su idea rectora el origen y advocación del mismo.

De este modo, el primero de los santos representados, situado en el lado del Evangelio, en su primer cuerpo, es San Pablo Ermitaño, junto a él se encuentra San Antonio Abad. Ambos Santos se deben asociar con el origen de la vida monástica, en la medida en que San Pablo es el primer eremita y San Antonio, también conocido como el Grande, es el padre de la vida monástica, según lo compilaron San Jerónimo y San Atanasio[21]. Las hornacinas del lado correspondiente a la Epístola están ocupadas por San Benito, cuya presencia estaría justificada por la vinculación de este priorato a la regla benedictina, y Santo Tomás[22].

En el segundo cuerpo se representa a dos santas mártires cuyos nombres están escritos en letras capitales al pie de cada una de ellas: "*Sancta Barbara*" y "*Sancta Luzia*". El culto a la primera se populariza a lo largo del siglo XV, a través de la *Leyenda Dorada*, siendo la protectora, como ya se ha indicado, contra la peste y la muerte súbita; por su parte, Santa Lucía está asociada con el mal de los ojos[23]. La presencia de ambas mártires merece una pequeña explicación que supere el plano

---

20 Las características de estos murales apuntan hacia un autor relacionable con el Renacimiento, que ha asimilado el vocabulario ornamental de ese momento y que demuestra una especial preocupación por las búsquedas espaciales a través de diferentes efectos lumínicos y cromáticos – son sumamente interesantes las dos veneras que cierran los nichos del segundo cuerpo. Tanto en los elementos decorativos como en la figuración mantiene una fuerte dependencia de lo lineal que sirve de soporte y límite al color, haciendo que los contornos de las imágenes sean duros y precisos. Por su parte, el color, pobre en matices, se circunscribe a tonos oscuros, ocres y azules. GARCÍA IGLESIAS, 1979: 23-30; BARRIOCANAL, 1980: 40-41; MONTERROSO, 1997: 147-150.

21 DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAUX, 1994: 270.

22 El modo que se ha elegido para su representación es aquél por el cual se le reconoce como discípulo del Mesías –en su mano izquierda sostiene un libro- y como constructor, siguiendo la leyenda de Gondóforo, rey de la India divulgada por Jacobo della Voragine en la cual se nos ofrece como apóstol de la fe y la caridad. MONTERROSO, 1997: 149.

23 DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAUX, 1994: 56-57, 220-221.

meramente iconográfico. En realidad, se trata de la creación de un marco adecuado para la figura que presidiría el retablo, esa escultura de Santa Cristina, cuya presencia respondería a la advocación de la iglesia.

De este modo, se estaría ante un retablo cuya lectura sólo se puede hacer en relación íntima con la comunidad para la que se realiza, como un modo de reafirmación de su origen último y de su identidad tras aquellos años turbulentos en que sus cimientos se tambaleaban, quedando relegada la comunidad a la condición de priorato[24].

## Perfil religioso y cultural de una época. Devoción y educación.

La atención a la obra de arte en cuanto a su propia realidad material –forma, estilo, técnica, etc. – dificulta su comprensión espiritual como parte de una unidad de orden superior. Son factores externos a la propia obra los que determinan su configuración y aspecto y, sobre todo, la relación de afinidad afectiva y emocional que se establece entre ella y el grupo que, en última instancia, terminará por adoptarla como uno de los elementos heredados que integrarán su patrimonio cultural. Por esta razón, es preciso entender cada una de las manifestaciones artísticas de una época tan compleja como la segunda mitad del siglo XVI, a partir de aquellos elementos determinantes de la sociedad en la que surgen.

En el caso de la pintura es evidente que su definición está íntimamente ligada a la evolución de la Iglesia, la religiosidad y la sociedad gallega de la época. La inmensa mayoría de las obras estudiadas por García Iglesias poseen esa función litúrgica, de la que, con el paso del tiempo y el afianzamiento de una espiritualidad contrarreformista, profundamente sensorial y dirigista, se verán desplazadas en beneficio de los grandes altares y retablos barrocos, donde es la calidad tridimensional de la escultura, su poder de definición ilusionista de la realidad, la que se considera más adecuada para transmitir los valores de Trento y la Contrarreforma. No obstante, en un primer momento, cuando los obispos gallegos pretenden llevar a la práctica la reforma de las costumbres eclesiásticas en sus diócesis, enfervorizados por la asamblea conciliar de Trento, en la que algunos de ellos habían participado, la pintura desempeñará un papel semejante a la escultura, alcanzando en el caso del pintor de Banga una de las cotas más elevadas de la creación plástica galaica de todos los tiempos[25].

En este sentido es fundamental tener presente toda una serie de circunstancias que rodean a la Iglesia gallega de finales del siglo XVI y que determinarán el carácter de la pintura realizada en sus edificios parroquiales, monásticos y catedralicios.

La imagen de una iglesia poderosa que tenía sus fuentes de ingresos en los diezmos y rentas derivadas de los contratos de fueros, además de primicias, censos, juros, cargas señoriales y el conocido Voto de Santiago, contrasta con una desigual implantación

---

[24] En 1564 los síntomas de decadencia dentro del monasterio de Santa Cristina de Ribas de Sil son evidentes tanto en lo espiritual como en lo material, no sólo por la relajación paulatina en el respeto a la regla, sino también porque sus rentas comienzan a ser destinadas a la renovación del vecino monasterio de San Esteban.

[25] GARCIA IGLESIAS, 1983.

demográfica[26]. Dicha posición, muy poco ventajosa en comparación con otros lugares de la Península, supone desde el punto de vista catequético y evangelizador, la necesidad de reforzar los vínculos entre la institución y la comunidad de fieles a través de elementos que le permitan definir el templo como un espacio sagrado, centro de su mundo, pero al mismo tiempo trascendente de ese espacio físico local para transformarse en el lugar de confluencia entre el cielo, la tierra y el infierno. Sobre todo teniendo en cuenta la familiaridad que el campesinado tenía con lo sagrado a la hora de la representación de algunos misterios condenados en las sinodales de Guevara de 1541 – *non dizmavan ben, nen viñan ben a misa ao domingo, et os que viñan daan vozes en a iglesia…*[27] – Es, en este contexto, en el que se debe encuadrar el proceso de decoración mural que, a lo largo del siglo XVI, afecta a las fábricas medievales gallegas, ya sea adoptando una ordenación retablística, mixta o total, puesto que la necesidad de adaptar un repertorio pictórico a un espacio preexistente suponía la posibilidad de remozar total o parcialmente la arquitectura-base, sobre la que, además, se podrán desarrollar complejos programas iconográficos como los presentes en Santa María de Dozón (Dozón, Pontevedra), San Juan de Sixto (Dozón, Pontevedra), Santiago de Fonteita (O Corgo, Lugo), San Martiño de Mondoñedo (Foz, Lugo) o Santa María de Leboreiro (Melide, A Coruña)[28].

Tampoco se puede hablar de una iglesia homogénea en cuanto a la procedencia sociológica -jurídica, económica, formativa y cultural- del clero secular. Las diferencias existentes entre sus miembros tuvieron como primera consecuencia un desigual reparto de la población eclesiástica por las tierras gallegas, con la consiguiente desatención de las parroquias rurales en beneficio de ciudades y villas, especialmente colegiatas y catedrales, como demuestran los censos y visitas del siglo XVI. Esta situación favoreció la llegada de los jesuitas a mediados de la centuria con una verdadera vocación evangelizadora, alegando que en Monterrei eran precisos "clérigos de vida honesta y recogida que tuviesen alguna noticia de las cosas de Dios… No sabían os labregos do contorno qué era confesarse sino de año en año, ni oír sermón, ni tratar de cosas de virtud, las costumbres de los eclesiásticos y de los seglares muy estragadas… y más las de los eclesiásticos que antes eran los que más, con su vida escandalosa, instaban a los seglares". Y a su vez, supuso la actuación de la Inquisición, cuya vocación correctiva se orientó hacia el castigo de los blasfemos, la afirmación de las doctrinas tridentinas y la erradicación de algunas creencias y prácticas heréticas, cuyo origen no era otro más que la ignorancia[29].

La consecuencia fundamental de esta situación de relajación a la que había llegado el clero secular, aseglerado y, en muchas ocasiones, partícipe de las mismas creencias y ritos supersticiosos del pueblo, fue el esfuerzo de algunos obispos por emprender su reforma y, a través de ella, introducir en la vida cotidiana gallega la reforma tridentina, en un proceso de "cristianización" que ha sido considerado como eficaz

---

[26] SAAVEDRA: 1991a: 488.
[27] GONZÁLEZ COUGIL, 1987: 296; SAAVEDRA, 1991b: 95.
[28] GARCÍA IGLESIAS, 1985b: 47-51.
[29] BARREIRO, 1988: 487-488; SAAVEDRA, 1991a: 495; SAAVEDRA, 1991b: 98; LÓPEZ, 1997: 97-98.

pero incompleto. La iglesia gallega desarrollará una intensa actividad sinodal que, si bien no sería suficiente para llevar a cabo una aplicación inmediata y general de las disposiciones de Trento, iba a servir para desarrollar importantes campañas docentes y doctrinales. Sumamente significativo fue el concilio de la provincia eclesiástica de Santiago, celebrado entre 1565 y 1566 por iniciativa del arzobispo compostelano Don Gaspar de Zúñiga; a éste le siguieron el sínodo celebrado en Tui en 1578, durante el gobierno de Don Diego de Torquemada, los cinco convocados por Don Juan de San Clemente entre 1578 y 1587 en Ourense y el impulsado por Don Juan de Liermo en la diócesis mindoniense durante 1575[30].

Se inicia de este modo un proceso de definición de un "proyecto de sociedad", basado en un estricto dirigismo de la vida parroquial a través de la enseñanza doctrinal que aspiraba a resaltar el papel de Cristo y la Virgen en la teología católica, la administración y cumplimiento de los sacramentos –confesión anual y comunión pascual –, la decencia del culto divino y de los espacios en los que éste se debía celebrar, muchos de ellos abandonados o arruinados, al igual que ocurría con las imágenes. Expresivas de esta nueva ideología son las disposiciones orensanas que, según recoge Saavedra, prohiben en 1580 a los pintores, que no hayan sido aprobados por la jerarquía eclesiástica, trabajar en las iglesias de la diócesis, en la medida que los programas desarrollados poseían una clara función catequizadora; del mismo modo, en Mondoñedo, se ordena que sean enterradas todas aquellas imágenes que no mueven a devoción, sino que, por el contrario, invitan a la "irrisión e irreverencia"[31].

Ahora bien, los aspectos señalados muestran una reforma oficialista, emprendida por los prelados gallegos a partir de las disposiciones de Trento. A través de ellos se observa una conducta general e ideal que, en ningún caso, puede considerarse como expresión acabada de una "religión vivida" por la sociedad campesina gallega; por el contrario, es sólo parte de una "religión predicada", elaborada por las élites de dicha sociedad. Serán, por lo tanto, las manifestaciones plásticas, en nuestro caso la pintura, aquellas que puedan aportar una visión de cómo el mundo campesino gallego, imbuido de una fe sincrética y elemental, asimiló estos cambios[32].

Se ha mencionado, por ejemplo, la insistencia en resaltar el papel de Cristo y la Virgen dentro de la religión católica. La consecuencia inmediata es la proliferación de toda una serie de temas, mayoritaria en el conjunto de la pintura manierista gallega, donde se incide en su protagonismo dentro de la historia sagrada. La Anunciación a María, lo mismo que la Visitación y el abrazo de San Joaquín y Santa Ana, estos dos últimos en una menor medida pero siempre en relación directa entre ellos – como ocurre en Santa María de Casoio (Carballeda. Ourense), San Esteban de Vilar de Sandiás (Sandiás, Ourense) y Santa María de Candelas de Manzalvos (A Mezquita. Ourense) –, servirían para insistir en dogmas como el de la maternidad virginal de María, preludio de la Encarnación y, en última instancia, de la Salvación, el cual,

---

30 GARCÍA-REGAL-LÓPEZ, 1994: 154-160; REY CASTELAO, 1993: 96; REY CASTELAO, 1996: 157-160.
31 SAAVEDRA, 1991a: 498-499; DUBERT-FERNÁNDEZ, PASTOUREAUX, 1994: 260.
32 MARCOS, 1989; LÓPEZ, 1993: 107-109.

según los Inquisidores, era puesto en duda por muchos labradores[33], lo mismo que su inmaculada concepción[34].

Algo parecido ocurre con escenas como la Adoración de los Pastores y los Reyes Magos, la Presentación del Niño en el Templo y la Circuncisión. Éstos suelen encontrarse incorporados a programas iconográficos dedicados a María y la infancia de Cristo, sobre todo en conjuntos retablísticos como los de Santa María de Casoio, Santa María de Candelas de Manzalvos, San Pedro de Correxaes (Vilamartín de Valdeorras. Ourense), Santa María de A Guarda (A Guarda. Pontevedra) o la capilla del Rosario de la catedral orensana. Ya sea por el reconocimiento de su condición divina por parte de la humanidad ya sea por tratarse del momento en que el Redentor recibe su nombre y vierte por primera vez su sangre, del mismo modo en que lo hará durante la Pasión, son temas que cuentan con una vocación catequética perfectamente definida, orientada a la exaltación de María como Virgen y Madre de Jesús. Habría que incluir en este epígrafe, del mismo modo que lo hace Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*, las escenas dedicadas a Purificación de Nuestra Señora, tema que se confunde en ocasiones con la Presentación en el Templo del Niño, localizadas en el Santuario de los Milagros de Monte Medo (Ourense), la iglesia de la Asunción de María de Vilanova (Barco de Valdeorras. Ourense) y San Julián de Casoio (Carballeda. Ourense), la Huida hacia Egipto -de San Pedro de Correxaes-, y la Disputa del Niño Jesús entre los Doctores en el Templo, motivo que sólo aparece en la mencionada capilla del Rosario de Ourense.

Dentro de este contexto de promoción del culto a María, la vinculación directa entre Madre e Hijo no puede faltar, como se puede observar en Santa María de Oseira (San Cristovo de Cea. Ourense), Santa María de Ferreira (Pantón. Lugo) y Santa María de Pesqueiras (Chantada. Lugo). Asimismo, otros temas alusivos a la dignidad de Virgen en relación con su Hijo son la Coronación y la Asunción. Si bien es habitual que ambos se confundan, es en el primero de ellos en el que de un modo más preciso se puede observar ese reconocimiento de la dignidad de María, al ser coronada por la Santísima Trinidad, tal como ocurre en el Santuario orensano de los Milagros y en la iglesia parroquial de Santa María de A Guarda. Más arcaizante es la imagen de San Francisco de Viveiro (Lugo), donde son dos ángeles los que proceden a depositar la corona sobre la cabeza de la Virgen.

Como se puede comprobar en este ámbito de las devociones marianas todavía no se habría impuesto, dentro de la iconografía contrarreformista que imperará en los siglos XVII y XVIII, la proliferación de advocaciones concretas de María. Por el contrario, se aprecia que son las imágenes y escenas asociadas con las fiestas marianas más importantes – Natividad, Expectación, Purificación, Asunción – las que se mantienen, repitiendo una tendencia que se puede apreciar en la distribución de cofradías dedicadas a la Virgen durante la segunda mitad del siglo XVI[35].

---

[33] SAAVEDRA, 1991b: 98.
[34] GARCÍA IGLESIAS, 1986: 27-38.
[35] GONZÁLEZ LOPO; 1997: 301.

Dentro de esta labor pedagógica ocupan un papel relevante los santos, seres que, de acuerdo con lo que indica Saavedra, ya fuesen “nuevos o viejos”, eran parte de ese universo de seres buenos y malos de los que habla Fernández Posse al recordar las creencias de su padre[36]. No obstante, esta visión de conjunto puede ser matizada, diferenciando aquellos santos que desempeñan un papel de intermediario e intercesor entre la divinidad y el fiel, y aquellos otros que, de acuerdo con las agrupaciones iconográficas previamente establecidas, poseen una significación eclesiológica. Profetas, Evangelistas, Apóstoles, Padres de la Iglesia, Papas y Obispos, al margen de algunos casos particulares, expresan el carácter apostólico de la Iglesia, su definición material como institución, que es representada en cada una de las parroquias gallegas por un clero parroquial que, como ya se ha indicado, precisaba una urgente reforma. Es significativo en este sentido que, a lo largo de los dos últimos tercios del siglo XVI, los obispos de las diferentes diócesis gallegas publiquen misales y breviarios, que se ponían al alcance de este clero para que pudiese realizar su labor, y a la vez se les instase, como ocurre en las Sinodales compostelanas de 1576 y en las mindonienses de 1586 a frecuentar los libros de San Buenaventura, San Agustín o Fray Luis de Granada[37].

Sin embargo, son aquellos santos con unas funciones de protección y patronazgo específicas, difundidos a través de la creación de diferentes cofradías los que mayor difusión adquieren. Según González Lopo, estas cofradías “ofrecían a priori una serie de ventajas extraordinarias: garantizaban la participación de los fieles en los actos de culto, aseguraban la difusión y consolidación de aquellas nuevas devociones que la Iglesia renovada pretendía impulsar, permitían la existencia de unos caudales con los que dar la brillantez y el esplendor necesarios a las ceremonias y fiestas de la Iglesia, servían de canal para transmitir el nuevo discurso religioso a los fieles y creaban las condiciones necesarias para que éstos revivieran – como miembros de colectivos espirituales – los ideales que habían alentado en las primeras comunidades cristianas”[38].

Por esta razón, aunque sin aspirar a la elaboración de una estadística rigurosa, ya que se debe ser consciente de lo parcial que es la información ofrecida por las pinturas de la segunda mitad del siglo XVI conservadas, puede resultar expresiva la comparación de las cofradías dedicadas a Santos en 1594 y el catálogo hagiográfico de la pintura manierista gallega.

**Cuadro n.º 1**

| Santoral | Cofradías en 1594 | | Representaciones pictóricas | |
|---|---|---|---|---|
| | Núm. | % | Núm. | % |
| San Miguel | 1 | 3’03 | 7 | 11’11 |
| Santa Lucía | 3 | 9’09 | 5 | 7’93 |
| San Sebastián | 8 | 24’24 | 3 | 4’76 |
| Santa Ana | --- | ----- | 3 | 4’76 |
| Santa Catalina | --- | ----- | 3 | 4’76 |

36 SAAVEDRA, 1991b: 501.
37 SAAVEDRA, 1991b: 496.
38 GONZÁLEZ LOPO, 1997: 291-292.

| Santoral | Cofradías en 1594 | | Representaciones pictóricas | |
|---|---|---|---|---|
| | Núm. | % | Núm. | % |
| Santa Isabel | 1 | 3’03 | 3 | 4’76 |
| San Esteban | --- | ----- | 2 | 3’17 |
| San Martín | --- | ----- | 2 | 3’17 |
| San Roque | 4 | 12’12 | 2 | 3’17 |
| San Antonio Abad | 5 | 15’15 | 1 | 1’58 |
| San Bartolomé | 4 | 12’12 | 1 | 1’58 |
| San Benito | --- | ----- | 1 | 1’58 |
| San Bernardo | --- | ----- | 1 | 1’58 |
| San Cristóbal | --- | ----- | 1 | 1’58 |
| San Juan Bautista | --- | ----- | 1 | 1’58 |
| San Lorenzo | --- | ----- | 1 | 1’58 |
| San Simón | --- | ----- | 1 | 1’58 |
| Santa Marina | --- | ----- | 1 | 1’58 |
| Santa Mª. Magdalena | 3 | 9’09 | --- | ----- |
| Otras Mártires20• | 2 | 6’06 | 6 | 9’52 |
| **TOTAL** | **33** | **100** | **63** | **100** |

* En este epígrafe se incluye, en el caso de las representaciones pictóricas en tiempos de Felipe II, Santa Bárbara (2), Santa Apolonia (2), Santa Águeda (1) y Santa Inés (1).

Fuente: GONZÁLEZ LOPO, 1997; GARCÍA IGLESIAS, 1986.

En la tabla adjunta se puede observar como la nómina de bienaventurados que presiden las cofradías en los años finales del siglo XVI y aquellos santos representados en telas, tablas y murales en las iglesias gallegas de esa misma época, muestran una tendencia cuantitativa semejante. Predominan los santos terapeutas, sobre todo los ligados a la protección contra enfermedades epidémicas, como reflejo directo de las crisis demográficas causadas por las pestes que asolaron Galicia desde 1516 hasta 1769, en especial durante las crisis de 1567-1570 – “el mal de las bubas” –, 1573-1574, 1581-1586, y 1598[39]. Sin embargo, es curioso observar que por encima de las representaciones de San Sebastián y San Roque, devociones específicas contra este temido mal, figuran con una presencia dominante algunas Santas Mártires como Santa Lucía, Santa Inés, Santa Apolonia, Santa Bárbara y Santa Águeda, protectoras contra la muerte y algunas enfermedades específicas, las cuales además han sustituido a otra Santa Mártir como Santa María Magdalena.

Le siguen en importancia San Antonio Abad, cuya devoción será sustituida ya en estos años por la de San Antonio de Padua – Santiago de Vilaodriz (A Pontenova. Lugo) –, y San Bartolomé – San Miguel Arcángel de Xaogaza (Barco de Valdeorras. Ourense) –, ambos con grandes virtudes taumatúrgicas, lo mismo que San Juan Bautista o San Gregorio Magno.

También es significativo que, ya a finales del siglo XVI, aunque de un modo demasiado tímido como para ser considerado expresión de una decidida tendencia

[39] SAAVEDRA, 1991b: 145-146.

contrarreformista que no se definirá hasta las dos centurias siguientes, aparezcan algunos santos locales, como Santa Mariña, y otros pertenecientes a diferentes órdenes religiosas, cuya difusión, por lo tanto, a excepción de San Benito, será mucho menos amplia.

Un caso aparte es el de San Miguel cuya presencia, en la mayoría de las ocasiones como parte integrante de ciclos de mayor amplitud iconográfica, se explica porque, por encima de las inquietudes y angustias provocadas por la enfermedad y el hambre, existía un problema religioso mucho más acuciante, personal y grave: la salvación del alma.

La idea de un juicio final como acontecimiento central de la vida del cristiano, en el que se conjugan a la par términos como salvación y condenación, premio y castigo, principio y final de la vida espiritual de éste, se convierte en un argumento fundamental para una iglesia reformada que pretende estirpar el relajo con el que la sociedad campesina gallega había adoptado la noción del pecado, magistralmente expresado en el Juicio Final de Santa María de Castrelo de Miño. En la bóveda de esta iglesia orensana, en torno a la figura de Cristo Juez, se disponen por una parte María, encabezando a un nutrido grupo de Santas, y San Juan Bautista, cabeza visible de un cortejo compuesto por Santos varones, mientras que en un nivel más bajo aparecen David y Moisés. Junto a esta representación de Juicio e intercesión, en la parte inferior de la bóveda se han representado, con un carácter plenamente pedagógico, apoyado en los diferentes textos escritos que figuran entre las imágenes, los diversos episodios que lo deben acompañar, es decir, la resurrección de las almas, los enemigos de éstas, simbolizados por los pecados capitales, y las figuras del Arcángel San Miguel, que sopesa la entrada de cada una de las almas en la Gloria, y San Pedro, que conduce a los bienaventurados hacia la Jerusalén celeste[40].

Al mismo tiempo, con la inclusión de este tema en ciclos iconográficos más amplios se logra una explicación y justificación última del sacrificio y labor redentora de Jesucristo, como se observa en San Juan de Sixto y Santa María de Dozón. Las terribles imágenes de condenados y monstruos cumplían una labor intimidadora y catequizadora propia de la Contrarreforma; el miedo, el terror y la sorpresa producidos por ellas servían para activar la atención de los fieles y, gracias a ello, amplificar su función esencial, la de ser "libros de rústicos e ignoróntes", según decía Don Juan de San Clemente. La importante difusión del tema del Juicio Final en la pintura manierista gallega – Nogueira, Ribas Altas, Fonteita, Fión, Pesqueiras, etc. – puede comprobarse en las palabras de García Iglesias que, además de su número, explica el papel que en estos ciclos desempeñan los santos intercesores: *Nada menos que en quince conjuntos pictóricos gallegos se hace referencia, directa o indirecta al Juicio Final. Siempre juega un papel principal da figura de Cristo... En las proximidades de Cristo se sitúan habitualmente María y el Bautista... También se representa... en algún caso a los evangelistas...* y otros santos[41].

---

40 GARCÍA IGLESIAS, 1986; 186-189.

41 GARCÍA IGLESIAS, 1981a; GARCÍA IGLESIAS, 1984: 399; GARCÍA IGLESIAS, 1986: 39-42.

Como ya se ha indicado, los ciclos dedicados a la Pasión de Cristo son el otro gran tema de la pintura de esta época. Bien en escenas aisladas bien como ciclos más amplios, el sacrificio del Hijo de Dios en la cruz, como símbolo de la Redención de la humanidad, adquiere una relevancia que se debe explicar a partir del esfuerzo realizado por la Iglesia gallega para resaltar su papel dentro la teología católica. Una singular prueba de ello es el prefacio del *Jardín del alma cristiana*, impreso por Vasco Díaz de Tanco en Valladolid en 1552. En él, además de referirse a las significaciones de la misa y de las horas canónicas, figura una epístola dirigida a los canónigos orensanos dedicada a las sibilas que profetizaron la venida y vida del Hijo de Dios en el mundo[42].

Por último, tampoco se debe olvidar que el fenómeno religioso gallego tiene un carácter más social que individual, aunque todavía no llegue a alcanzar durante la segunda mitad del siglo XVI el sentido alienante y masificador que poseerá durante el Barroco. Su epicentro será la iglesia de la parroquia, unidad que ha sido definida por Saavedra como comunidad de vivos y también de muertos. En el templo tienen lugar todas las vivencias de los elementos religiosos: oración, pecado, absolución, comunión, etc., y es el atrio y el cementerio que la rodea su complemento natural. Esta circunstancia podría explicar la singular localización de un ciclo dedicado a la Pasión de Cristo en el atrio de la iglesia de Santa María de Baamorto (Monforte de Lemos. Lugo), puesto que es este lugar, junto con el cementerio, donde se mantiene las conversaciones previas y posteriores a cualquier celebración litúrgica[43].

## Algunos aspectos sobre el entorno social del artista.

No son muy numerosas las noticias referentes a la labor de los pintores en Galicia durante el reinado de Felipe II. Su característica principal, común a toda la Edad Moderna, era su polivalencia profesional, su indefinición laboral, en la medida que los trabajos que éstos podían realizar iban desde los deseados encargos de pincel, escasos en su número si se compara con los demás, a la doradura de retablos e imágenes, estofado, esgrafiado, cortinas, etc. En definitiva, se podría afirmar que *pintor era todo aquel que vivía de la práctica de la pintura*[44].

A diferencia de lo que ocurría en otras regiones de la Península, no existe constancia documental de que en Galicia, durante esta época, existiese alguna cofradía de pintores, semejante a las que durante la primera mitad de la centuria ya funcionaban en Sevilla, Córdoba o Zaragoza. Este hecho supone que tampoco existiesen ordenanzas por las que se pudiesen regular los precios y el control de la calidad de las obras de pintura realizadas. Con todo, parece posible afirmar que ese ejercicio de control económico y moral, reservado a los veedores, era desarrollado por la Inquisición. En el contrato entre Gregorio de Moreda, mayordomo de la cofradía de la Quinta Angustia de Santiago, y Juan Felípez, pintor avecindado en dicha ciudad, este último se comprometió en 1583 a:

---

[42] MACÍAS, 1991: 83-84.
[43] GARCÍA IGLESIAS, 1986: 149-150; GONZÁLEZ COUGIL, 1987: 309; SAAVEDRA, 1991a: 502.
[44] MARTÍN, 1959: 408; MONTERROSO, 1995a: 371-391; GOY, 1997.

*Hacer una historia y regocijo en que ha de aber veinte y cuatro personajes, los veinte de danza y los quatro han de representar, conforme a traza, la historia de San Eustaquio, la qual se obliga a hacer con licencia de la Santa Inquisición o del Ordinario, y poner a su costa toda la pintura, oro, plata y materiales y pintar...*[45].

Asimismo, en algunas ocasiones se puede descubrir la presencia del “tasador”, cuya responsabilidad sólo atendía al aspecto económico: al precio de la obra. Según se deduce de la documentación conservada, estos tasadores debían ser otros pintores nombrados por ambas partes, que cobrarían cierta cantidad bien en dinero o en grano antes de proceder a la tasación de la misma. En el caso de la tasación del retablo mayor de San Martín de Noia, trabajo encargado a Santiago de Remesal, pintor vallisoletano afincado en tierras compostelana, se nombró a los pintores Juan González y Juan de Parraño:

*pintar las tres historias y lo demás que está pintado en el retablo de la iglesia de San Martín de esta villa sobre lo qual pasamos contrato delante Fernán Núñez da ponte, escribano del número y Concejo, y fue a vista de oficiales lo que por ellos me abian de dar y pagar, y es ansi que he cumplido todo lo contratado, que justipreciaron en trescientos mil maravedís los pintores Juan González y Juan de Parraño tasadores nombrados por ambas partes, requiero a sus mds. me paguen los dhos trescientos mil mrs., descontando lo que tenía recibido y me despache, por manera que yo y los oficiales que tengo nos fuésemos, y los dhos Sres. no lo quieren hacer ni estar por la dha. tasación, antes nos enbaraçan la paga con la qual nos rescibio agravio; por ende les pido e requiero me manden pagar los dhos trescientos mil mrs. para queme pueda ir y no esté gastando mi hacienda... protestando que si por su culpa dejase de me ir, de aver y cobrar de su mds. cada dia seis ducados de mi y para mis oficiales y gasto de sobre ello aver recurso*[46].

No siempre había acuerdo entre el pintor y los patronos que habían encargado la obra. Si en el caso de Remesal la cuestión se limitó a un requerimiento ante los regidores de la villa de Noia, en otros encargos se llegó al pleito. Por ejemplo, en 1585, Juan Lombarte, pintor compostelano empadronado en Viveiro, y Alonso López Pardo de Cela, también pintor de la villa lucense, pusieron sus diferencias en manos de dos jueces árbitros, que actuarían a modo de tasadores, obligándose cada uno de ellos a aceptar el fallo que éstos dictaminasen:

*sobre obras tocantes a su oficio que los dos habían hecho en esta villa, en las iglesias de Viveiro y San Jurjo de Cuadramón y otras partes…*[47].

Por su parte, Fructuoso Manuel en 1608 vio como los feligreses de Santa Eulalia de Boimorto (Vilamarín. Ourense) querían promoverle un pleito al no haber podido pintar su retablo mayor para el 19 de marzo de dicho año[48].

---

[45] PÉREZ COSTANTI, 1930: 170.
[46] PÉREZ COSTANTI, 1930: 461.
[47] PÉREZ COSTANTI, 1930: 318.
[48] PÉREZ COSTANTI, 1930: 355.

Tampoco se dispone de una información tan completa sobre el funcionamiento de los obradores pictóricos de la segunda mitad del siglo XVI. Sin embargo, por las noticias conservadas es posible aventurar que el acceso a esta profesión debía hacerse dentro de un taller de pintura compuesto por maestro, oficiales y aprendices. Es significativo el caso de Juan Bautista Celma, pintor aragonés procedente de una familia de artistas como lo demuestra la presencia en Galicia de su tío Juan Tomás Celma y la posterior labor de su hijo Rafael como entallador y pintor.

Al margen de lo apuntado en el caso de Remesal, preocupado por sus oficiales, era frecuente la mención a aprendices como se puede observar en el contrato de compañía firmado por Celma con Domingo González y Gabriel Felipe. En él se estipulaba que el maestro aragonés estaba liberado del trabajo que los dos maestros antedichos tomaran a su cargo, pudiendo delegar en un oficial. Puesto para el que designó a dos aprendices suyos Lope de Cabrera y Juan Fernández. Del mismo modo, cuando Juan González arrienda en 1564 la casa de la Rúa del Villar donde vivirá durante nueve años, pone por testigo a Antonio de la Plaza, oficial suyo[49].

Mucho más clara y convencional es la forma de cobro por los trabajos realizados. Junto al importe monetario, cuyo monto podría variar de acuerdo a la envergadura de la obra o la inclusión de los materiales por parte del artista, figuran pagos en especie como se señala en el contrato de Francisco Pérez Feijóo, pintor orensano, que por la pintura y dorado de un retablo recibiría por su labor:

> *treinta ducados, una fanega de trigo, un moyo de vino blanco, e un tocino e un carnero, e más le ha de dar la leña que fuere menester y la cama en que duerma mientras hiciere dha obra*[50].

En términos parecidos se expresa el contrato firmado en 1575 por Juan de Santiago con el rector de la iglesia de Santa María de Argalo (Noia. A Coruña), puesto que:

> *por pintar y dorar la custodia del altar mayor y lo alto de arriba que son los balaustres y pilares della, todo de oro y azul, y mas todo el coro y bóveda de la dha iglesia de pintura buena, en que a de aber un Jesucristo en el cielo de la bóveda con los doce apóstoles a los lados y todo lo demás de blanco con sus estrellas de colores diferentes, con sus remates muy buenos a los pies de los apóstoles... Mas ha de pintar el arco de la tribuna con la Salutación de Nuestra Señora, con la imagen de San Gabriel a un lado... Toda la obra a óleo a vista del Rector de dha. iglesia y de una persona que lo entienda... daríansele once ducados y un buen carnero y cama y posada cerca de la iglesia*[51].

Un aspecto que se recoge abundantemente en la documentación notarial en torno a los pintores, es su estrecha relación con otros artistas, muchas veces incluso con aquellos que no se corresponden con su propia profesión. Es común que a la hora de firmar un contrato de obra estos pintores del siglo XVI pongan por fiadores suyos a otros maestros con los que bien les podía unir una relación de parentesco o amistad o, simplemente, profesional. Por ejemplo, Manuel Arnao Leytao pone de fiadores a

---

[49] PÉREZ COSTANTI, 1930: 266.
[50] PÉREZ COSTANTI, 1930: 430.
[51] PÉREZ COSTANTI, 1930: 503.

Roque Salgado, entallador, y Pedro Vázquez, pintor, en el momento en que contrata la obra del retablo y capilla de Nuestra Señora del Rosario de la catedral de Orense, en 1592. Por su parte, Benito Fernández Mariño, pintor procedente de Sarria, pone a Gregorio Fernández, entallador de la misma villa, como testigo en la firma de uno de sus contratos. Igualmente interesantes son los testimonios de Fructuoso Manuel y Marcos de Torres. El pintor portugués cuenta como fiador con Francisco Rodríguez, entallador encargado de la realización del retablo que Manuel se compromete a pintar y dorar, mientras que el pintor vallisoletano, un año antes de pintar la Historia de José para la catedral lucense, pone por fiador a Baltasar Roux, relojero residente en la ciudad de Lugo[52].

Mucho más curiosa, por lo que se refiere a la formación cultural de los pintores gallegos, es la presencia del librero compostelano Pablo de Paredes como fiador de Juan Bautista Celma en el retablo de Santa Cruz de Ribadulla (Vedra. A Coruña)[53].

Esta última noticia tiene su explicación dentro de la definida formación humanística de Celma. Como un caso extremo dentro del contexto galaico, Juan Bautista poseía una nutrida biblioteca con numerosos libros en italiano y francés:

> *y cuanto a libros, la geometría de Juan Cusín, en francés, otra de "Daniel bárbaro", en italiano, un libro intitulado "Teatro de instrumentos", en francés, "un cuerpo de los cinco libros de Sebastiano, en italiano, Bitrubio pequeño, en latín, otro libro de Biñola, en romance, otro de Juan de Arfe, la Filosofía de Alexandro Picolomini, en italiano, otro pequeño de estampas do están las Sibilas, otro de las imágenes de los diose antiguos de diversos, en italiano; vocabulario en español y italiano de Xpobal de las Casas; otro libro de tarxetas y comportamientos; otra mucha cantidad de dibujos moldes y modelos de plomo y metal...*[54].

Igual de excepcional que esta noticia, es el grado de libertad que se le concede a Fructuoso Manuel en el momento de llevar a cabo el retablo de San Martín de Nogueira de Ramuín (Ourense) en 1599, puesto que, tras determinar cuales serán las medidas y distribución del mismo, se indica que:

> *en el banco de abaxo todas las molduras douradas y quatro figuras de pincel conforme le pareciere...*[55].

Este grado de confianza en la labor y pericia del artista era muy poco frecuente, demostrando que la consideración social a la que un pintor podía aspirar difería en muy pocos aspectos de la de cualquier otro artesano, bien porque tuviese que adecuarse a los dictados de otros pintores de mayor prestigio, como le ocurre a Juan Martínez Español en relación con Manuel Arnao a la hora de encargarse de la pintura, dorado y estofado del retablo de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de la catedral de Ourense, bien por las indicaciones expresas de los patronos de la obra. Por ejemplo, a Gabriel Felipe, con motivo de la colocación de algunas reliquias

---

52 PÉREZ COSTANTI, 1930: 45, 123, 354, 531.
53 GARCÍA IGLESIAS., 1986: 60-61; MONTERROSO, 1998: 179-186.
54 PÉREZ COSTANTI, 1930: 134.
55 PÉREZ COSTANTI, 1930: 354.

en el altar de Nuestra Señora de la iglesia de San Martín de Noia, se le encarga la pintura de dicho altar en 1581, especificándole que:

*Detrás del Cristo, pintaría al temple unos montes y unos lexos con sus judíos y ciudades... y en la pared forntera ha de pintar al óleo quatro ystorias de las once mil vírgenes, que son las siguientes: la primera, la embaxada que envió el Rey de Inglaterra al padre de Santa Ursula; la segunda, quando fué bautizado el hijo del Rey de Inglaterra; la tercera, quando las vírgenes embarcaron para ir a Roma e como les apareció el ángel; la quarta, ha de ser el martirio de las Vírgenes con los Pontífices*[56].

En términos parecidos se expresa el contrato del ya mencionado Marcos de Torres, cuando en 1571 se le encomienda la realización de las tablas dedicadas a la Historia de José de la catedral de Lugo:

*Frontero de la capilla del Sr. Lope Díaz de Gayoso, en cuyos tableros ha de haber cinco historias: la primera quando Joseph soñó que le adoraban las estrellas, sol e luna... El segundo tablero será quando la mujer de Putifar quiso forçar a Joseph y le quedó la capa en las manos... La tercera historia será quando Faraón soñó el sueño de las bacas y espigas... El quarto tablero será quando triunfó en Egito, con el ornato que se requiere; yrá en lexos como benieron los hermanos a buscar el pan... El quinto será quando Jacob vino con toda su gente a Exito; yrá en lexos como bendixo a sus nietos hefrain y manases y quando enterraron a jacob... y demás de dhas historias, ha de dorar los capiteles y basas de los pilares que están en medio de dhas historias y jaspeado el cuerpo de los pilares...*[57].

Una característica común de la pintura gallega en tiempos de Felipe II con relación a otras regiones, es la existencia y constancia documental de las escrituras de compañía por las que maestros de un mismo oficio o de otros complementarios estipulaban el marco de su colaboración. A parte de aquellos casos citados anteriormente, debe destacarse el ejemplo de Juan Bautista Celma.

Este pintor aragonés que llegó a Santiago de Compostela en 1564 firmó varios contratos de compañía a lo largo de su vida. En ellos Celma, al establecer estos convenios con artistas de menor categoría profesional que él, puede tomar una posición de claro privilegio que se pone de manifiesto cuando, en 1583, al hacer compañía con los pintores Domingo González y Gabriel Felipe, se apunta que si éstos cometiesen alguna falta:

*Se les descuente de lo que se ganare a razón de seis reales cada dia.*

Por su parte, Juan Bautista, además de poder delegar su responsabilidad en uno de sus oficiales, excluye del contrato todos aquellos encargos procedentes de la basílica compostelana. Algunas de las cláusulas del mismo fueron reformadas en 1585:

*Los dichos Domingo González y Gabriel Felipe dejan libremente al Bautista Celma todas las obras que salieren en la Iglesia de Santiago así de pintura, dorado y estofado y de otra qualquiera*

---

[56] PÉREZ COSTANTI, 1930: 167, 363.
[57] PÉREZ COSTANTI, 1930: 531.

*profesión, sin ser obligado a dar cuenta ni parte, como sean de Cabildo, fábrica o Arzobispo... Asimismo le dejan libremente las rejas que hiciere de madera, hierro, bronce y estaño, eceto que en la pintura dellas sea obligado a las dar a los susodichos a quatro reales y medio, no se concertando a destajo; y lo mismo se entiende en los retablos que tomare de madera que la pintura sea obligado a darla a jornal arriba declarado... Que este concierto se entiende para todas las obras de pintura de quatro maravedís arriba; que el que lo contrario hiciere pague dos ducados y pierda el dinero que le dieren por la obra y pueda ser excluido de la dha. compañía, y durante el tiempo della no pueda tomar ni hacer concierto de obras con otra persona... (mientras que Celma) pueda hacer algunas obras ventureras como sea tablas de pincel con sus guarniciones y otras cosas como no tengan dueño*[58].

Si en este acuerdo se estipula que el radio de acción se debe limitar a Galicia, con un perímetro de diez leguas a la redonda, en un contrato firmado con anterioridad, en 1569, entre Juan Lombarte, Marcos de Torres y su tío Juan Tomás Celma, se indica que cualquier clase de pintura que uno de los cuatro tomase a su cargo dentro de Galicia y Castilla estaría afectada por dicho convenio.

Las repercusiones de este modo de operar fueron explicadas por García Iglesias, al afirmar que "su estilo, superior al de los maestros con los que se vincula, ha de marcar en los demás directrices de trabajo asumidas por éstos de una forma más o menos espontánea. Lo cierto es que, de esta manera, las fórmulas características de Celma hubieron de tener una mayor expansión y su incidencia en otros maestros debió de ser importante. Pero también, al tiempo, ese modo de operar "en compañía" lleva intrínseco, cuando se da realmente, una relativa desaparición –o atenuación- de los perfiles de un determinado estilo; el trabajo colectivamente asumido conlleva la pérdida de los rasgos identificadores"[59].

## Unos clientes singulares. Prelados y órdenes.

Dentro del marco de una actividad de carácter mercantil – como es la pintura de los siglox XVII y XVIII –, es fundamental el poder perfilar cuáles son los grupos sociales que actúan como clientela y cúales son sus gustos. Ambos elementos configuran los límites dentro de los que se forjará dicha actividad pictórica, justificando la omnipresencia de los estamentos eclesiásticos y de una temática religiosa – a la cual también se entregaban los estamentos civiles de la sociedad gallega-.

Partiendo de este punto, es posible llegar a una distribución jurisdiccional de los patrocinadores de la pintura gallega. En ésta, la parte más alta de la escala estará ocupada por los diferentes obispos gallegos –encabezados por el arzobispo de Santiago de Compostela-, inmediatamente después, le seguirán los diferentes cabildo – "antagonistas" naturales de los prelados, cuya actividad, en ocasiones, puede llegar

[58] PÉREZ COSTANTI, 1930: 116-117.
[59] GARCÍA IGLESIAS, 1986: 53-55.

a confundirse con la de éstos –, a continuación, se situarán las órdenes religiosas, y, por último, se contemplará la actuación de la nobleza e hidalguía[60].

Si se comienza por prelados y cabildos, aunque el campo de acción de ambas instituciones no tiene porque ser el mismo – la irradiación del patronazgo de los primeros suele afectar a áreas mucho más amplias –, es inevitable que entre ellos haya un punto de confluencia y común interés: la catedral entendida como lugar de culto[61].

Es posible abordar su organización a partir del propio carácter de sus respectivas diócesis. De este modo, la figura más destacada sería el arzobispo de Santiago, junto a él estarían los obispo de Ourense y Tui –sedes consideradas "de entrada"- y, finalmente, los de Lugo y Mondoñedo – sedes de "carácter permanente". Un caso aparte son las parroquias pertenecientes a la diócesis de Astorga, incluidas dentro de la provincia de Ourense, muy alejadas de las influencias e intereses de los prelados correspondientes.

En el caso de los arzobispos compostelanos no se puede apuntar una gran preocupación por la pintura, ni por su financiación. Son pocas las referencias con que se cuenta – todas ellas centradas en obras de carácter arquitectónico – y, aun menores, los ejemplos conservados[62].

En este sentido sólo puede ser destacada la actividad de fray Antonio Monroy – arzobispo entre 1686 y 1715 –, cuya munificencia trasciende el ámbito catedralicio. Con ella, se debe asociar, en primer lugar, la capilla de Nuestra Señora del Pilar, cuya decoración mural corrió a cargo de Juan Antonio García de Bouzas – lo mismo que el cobre que preside el ático de su altar-. También dentro de la Catedral, se vincula con él, el cuadro de Nuestra Señora de Guadalupe – procedente del retablo de la capilla del Sancti Spiritus. Dentro de Santiago de Compostela son conocidas otras obras como el retablo mayor de Santo Domingo de Bonaval, las destinadas a la conmemoración de la canonización de San Pío V en 1713, o el cuadro de la guadalupana, conservado en el convento de las Madre Mercedarias. Fuera de Santiago, es pausible asociar su mecenazgo con otro cuadro del mismo tema conservado en la sacristía de la iglesia parroquial de Santiago de Betanzos.

En Ourense se pueden señalar dos casos muy interesantes por la calidad de obras conservadas. El primero se corresponde con Fray Damián Conejo, obispo entre 1694 y 1706 quien, en su condición de franciscano y prelado, encargó a García de Bouzas la realización de una serie de lienzos –dedicados a la vida del Santo Patriarca – para el convento de Padres Franciscanos de la ciudad.

El segundo se refiere a Fray Juan Muñoz de la Cueva (1717-1728). Este prelado hizo suyo el empeño, ya presente en el siglo pasado, de remozar la vieja estructura de la catedral orensana – tanto desde un punto de vista material como espiritual –. El traslado de las reliquias de San Facundo y San Primitivo, le permitió introducir en la capilla mayor dos grandes telas de los Petti, alusivas al martirio de dichos santos.

60 GARCÍA IGLESIAS, 1994: 116-289.
61 MARTÍN GONZÁLEZ, 1991: 4.
62 SAAVEDRA; 1991c: 580-581.

Asimismo, la presencia de otros dos lienzos en el ático del retablo de Nuestra Señora del Carmen – muy probablemente de la misma autoría, pero de menor tamaño – permite plantear la hipótesis sobre otro ejemplo de patronazgo por parte de Fray Juan Muñoz[63].

Fuera de la ciudad de Ourense, la devoción personal de Muñoz de la Cueva hacia santa Mariña de Augasantas queda reflejada en otros dos cuadros: uno dedicado al martirio de esta santa orensana y otro correspondiente al retrato del prelado.

Por lo que se refiere a Mondoñedo, los ejemplos con los que se cuenta, se asocian a dos figuras fundamentales de la historia de la diócesis: Alonso Messía de Tobar y Fray Alejandro Sarmiento de Sotomayor. Con el primero se debe asociar el retrato devocional que en su día presidió el retablo de reliquias[64].

En el caso de las órdenes, de nuevo, vuelve a ser la favorable situación económica que viven estos centros eclesiásticos – receptores de rentas, diezmos y otros tributos de carácter señorial –, la que justifica su consideración como segundos grandes promotores del arte gallego[65], incluida la pintura[66].

Además, encabezados por benitos y bernardos, el sistema monacal y conventual gallego vive en la Edad Moderna, un período de singular relevancia, aumentando el número de miembros – tanto en las órdenes seculares como en las regulares[67].

Por orden de importancia destacan en primer lugar los benedictinos y los cistercienses – órdenes de carácter monacal –; en segundo lugar, con un prestigio semejante, aparecen las órdenes conventuales de los franciscanos –con todas sus ramificaciones – y los dominicos; en tercer lugar, otras órdenes cuya implantación fue más desigual en el conjunto de Galicia.

Los centros benedictinos – lo mismo que los cistercienses – según ha demostrado Eiras Roel, ocupan un papel destacado dentro de la nómina y jerarquía del señorío jurisdiccional gallego[68]. Dicho prestigio y poder económico, derivado de sus rentas aforadas, les permite a estas comunidades afrontar un gran número de obras – principalmente orientadas a remodelar las viejas fabricas medievales en que vivían –. Este empeño conlleva la aparición de manifestaciones artísticas muy variadas, no sólo arquitectónicas, sino también escultóricas y pictóricas en todos sus monasterios[69].

## Bibliografia

BARREIRO MALLÓN, B., 1988 – "El clero en la diócesis de Santiago: estructura y comportamientos. Siglos XVI-XIX". *Compostellanum*, XXXIII. 1-4. pp. 469-507.

BARRIOCANAL LÓPEZ, Y., 1980 – *El monasterio de Santa Cristina de Ribas de Sil*. Vigo.

---

63 MONTERROSO, 1995b: 35.
64 MONTERROSO, 1995b: 36.
65 FERNÁNDEZ CASTIÑERIAS, 2006: 249-314; FOLGAR, 2008: 239-271.
66 BURGO, 1992: 99-121.
67 SAAVEDRA; 1991c: 587-592.
68 EIRAS, 1989: 113-136.
69 LÓPEZ VÁZQUEZ, 2005: 281-340.

BURGO LÓPEZ, M.C., 1992 – "El señorío monástico gallego en la Edad Moderna", in *Obradoiro de Historia Moderna*. II, pp. 99-121.

BUSTAMANTE GARCA, A., 1993 – "El canon en la escultura española del siglo XVI", in *La visión del mundo clásico en el arte español. Actas de las VI Jornadas de Arte*. Madrid.

BUSTAMANTE GARCÍA, A., 1999 – "Valores y criterios artísticos en el siglo XVI español", in *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II. Actas de las IX Jornadas de Arte*. Madrid.

CHECA, F., 1988 – *Pintura y escultura del Renacimiento en España (1450-1600)*. Madrid.

CHECA, F., 1992 – "Poder y piedad: patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España", in *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos – Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España. (Catálogo de la exposición)*. Toledo.

DUBERT GARCÍA, I., FERNÁNDEZ CORTIZO, C., 1994 – "Entre el 'regocijo' y la "bienaventuranza": iglesia y sociabilidad campesina en la Galicia del Antiguo Régimen", in NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M. (ed.) – *El rostro y el discurso de la fiesta*. Santiago de Compostela, pp. 237-260.

DUCHET-SUCHAUX, G., PASTOUREAUX, M., 1994 – *The Bible and the saints*. París.

EIRAS ROEL, A., 1989 – "El señorío gallego en cifras. Nómina y ranking de los señoríos juridscconales", in *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXVIII, 103, pp. 113-136.

FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E., MONTERROSO MONTERO, J.M. (coord.), 2006 – *Arte beneditina nos camiños de Santiago. Opus Monasticorum II.* Santiago de Compostela.

FOLGAR DE LA CALLE, M.C., GOY DIZ, A.E. (coord.), 2008 – *San Xulián de Samos. Historia e Arte nun mosteiro. Opus Monasticorum III.* Santiago de Compostela.

GARCÍA IGLESIAS, J.M., 1979 – *La pintura en Galicia durante la Edad Moderna: el siglo XVI*. Santiago de Compostela.

GARCÍA IGLESIAS, J.M., 1981a – "El Juicio Final en la pintura gallega Gótica y Renacentista". *Compostellanum*. XXVI. 1-4, pp. 135-172.

GARCÍA IGLESIAS, J.M., 1981b – "La iglesia de San Martín de Mondoñedo. Consideraciones sobre sus pinturas murales", in *Boletín Auriense*. *Monacato.* Anexo 6, pp. 179-186.

GARCÍA IGLESIAS, J.M., 1983 – *El Pintor de Banga*. A Coruña.

GARCÍA IGLESIAS, J.M., 1984 – "Consideraciones sobre la idea de la muerte en la pintura de Galicia en el siglo XVI", in *Cuadernos de Estudios Gallegos.* 100. XXXV, pp. 397-417.

GARCÍA IGLESIAS, J.M., 1985a – "Sobre los modos de ordenación e los programas pictóricos gallegos del siglo XVI", in *II Coloquio Galaico-Minhoto.* A Coruña, pp. 46-62.

GARCÍA IGLESIAS, J.M., 1985b – "Sobre los modos de ordenación e los programas pictóricos gallegos del siglo XVI", in *II Coloquio Galaico-Minhoto.* A Coruña, pp. 46-62.

GARCÍA IGLESIAS, J.M., 1986 – *La pintura manierista en Galicia*. A Coruña.

GARCÍA IGLESIAS, J.M., 1996 – "Repertorio Iconográfico mariano en la Catedral y la Corticela", in *II Semana Mariana en Compostela*. Santiago de Compostela, pp. 15-46.

GARCÍA ORO, J., REGAL LEDO, M., LÓPEZ RIVAS, A., 1994 – *Historia da Igrexa Galega*. Vigo.

GONZÁLEZ COUGIL, R., 1987 – "Religiosidad gallega y litúrgica de la Iglesia. El espacio sagrado gallego. Del análisis a la panorámica de datos", in *Boletín Auriense*. XVII, pp. 293-335.

GONZÁLEZ LOPO, D.L., 1997 – "Las devociones religiosas en la Galicia Moderna. Siglos XVI-XVIII". *Galicia Renace. Santiago.* Catálogo Exposición de Galicia Terra Única. Santiago de Compostela, pp. 290-303.

GOY DIZ, A.E., 1997 – *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650)*. Santiago de Compostela.

GOY DIZ, A., VILA JATO, Mª.D., et al., 1999 – *El Real Hospital de Santiago de Compostela*. Madrid.

LÓPEZ LÓPEZ, R., 1993 – "Religiosidad popular en Galicia durante el Antiguo Régimen", in *O feito relixioso na Historia de Galicia*. Santiago, pp. 97-118.

LÓPEZ LÓPEZ, R., 1997 – "El ámbito religioso gallego durante la Edad Moderna". *Galicia Renace. Santiago.* Catálogo Exposición de Galicia Terra Única. Santiago de Compostela, pp. 97-113.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.B. (coord.), 2005 – *Opus monasticorum. Patrimonio, arte, historia y orden*. Santiago de Compostela.

MACÍAS Y GARCÍA, M., 1991 – "Vasco Díaz Tanco de Frexenal", in *Boletín Arqueológico de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*. VII, pp. 113-134. (Ed. de Cabano Vázquez, I.: *As orixes da imprenta en Galicia*. Santiago, pp.81-103).

MARCOS MARTÍN, A., 1989 – "Religión "predicada" y religión "vivida". Constituciones sinodales y visitas pastorales: ¿un elemento de contraste?", in ALVAREZ SANTALÓ, et al (ed.) – *La religiosidad popular.* Barcelona.

MARÍAS, F., 1989 – *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento Español*. Madrid.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1959 – "La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, pp. 391-439.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1964 – *La Huella española en la escultura portuguesa*. Valladolid.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1991 – "La catedral como núcleo promotor del barroco español", in *I Congreso Internacional do Barroco*, II. Porto.

MONTERROSO MONTERO, J.M., 1995a – "La condición social del pintor en la Galicia de los siglos XVII y XVIII", in *Cuadernos de Estudios Gallegos.* XLII. 107, pp. 371-391.

MONTERROSO MONTERO, J.M., 1995b – *La pintura barroca en Galicia.* Santiago de Compostela.

MONTERROSO MONTERO, J.M., 1997 – "Las pinturas murales de Santa Cristina de Ribas de Sil, un conjunto del siglo XVI", in *Rutas Cicloturísticas del Románico Internacional*, XIV, pp. 147-150.

MONTERROSO MONTERO, J.M., 1998 – "El retablo mayor de la iglesia de Santa Cruz de Ribadulla. (Vedra, A Coruña)", in *Rutas cicloturísticas del Románico.* XVI, pp. 179-186.

NIETO ALCAIDE, V., 1970 – *La vidriera del Renacimiento en España*. Madrid.

NIETO ALCAIDE, V., MORALES, A.J., CHECA, F., 1989 – *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid.

NIETO ALCAIDE, V., 1993 – "Diego de Santillana y las arquitecturas del romano", in LÓPEZ CALO, J. (coord.) – *Estudios sobre Historia del Arte. Homenaje al profesor Otero Túñez*. Santiago de Compostela, pp. 451-464.

NIETO ALCAIDE, V., 1994 – "El problema de la asimilación del Renacimiento en España", in *El arte español en épocas de transición. Actas del IX Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte. 1992*. Madrid.

NIETO ALCAIDE, V., CHECA, F., 1980 – *El renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid.

OTERO TÚÑEZ, R., 1957 – "La Inmaculada Concepción en la escultura santiaguesa". *Compostellanum*, 4, I.

PANOFSKY, E., 1998 – *Los primitivos flamencos*. Madrid.

PÉREZ COSTANTI, P., 1930 – *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago de Compostela.

REY CASTELAO, O., 1993 – "La Iglesia en el contexto de la sociedad gallega del Antiguo Régimen", in *O feito relixioso na Historia de Galicia*. Santiago, pp.70-96.

ROMANO, R., TENENTI, T., 1980 – *Los fundamentos del mundo moderno*, en *Historia* Universal, vol. 12. Madrid.

ROSENDE VALDÉS, A.A., 1999 – *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela.

SAAVEDRA FERNÁNDEZ, P., 1991a – "O papel da igrexa na evolución da Galicia moderna", in *A trabe de ouro*. II. 4, pp. 487-506.

SAAVEDRA FERNÁNDEZ, P., 1991b – *La Galicia del Antiguo Régimen. Economía y Sociedad.* III. Col. Galicia-Historia. A Coruña.

SAAVEDRA FERNÁNDEZ, P., 1991c – "La iglesia gallega en el Antiguo Régimen", in *Historia de Galicia.* III. Vigo.

SAGREDO, D. de, 1986 – *Medidas del Romano*. Madrid (Introducción F. Marías, A. Bustamante).

TORRES BALBÁS, L., 1952 – *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Arquitectura gótica*, VII. Madrid.

VILA JATO, Mª.D., 1991 – "Retábulo do zaguán do Hospital Real de Santiago", in *Galicia no Tempo. Catálogo de la exposición*. Santiago de Compostela.

VILA JATO, Mª.D., GARCÍA IGLESIAS, J.M., 1993 – *Galicia-Arte. Galicia na época do Renacemento*, XII. A Coruña.

VILLALÓN, C. de, 1898 – *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente. Hecha por el Bachiller Villalón.* Valladolid (1539. Edición de M. Serrano y Sanz. Madrid).

# Nossa Senhora de Guadalupe (Mouçós, Vila Real): encomendador e obra

*Lúcia Maria Cardoso ROSAS*

Situada na freguesia de Mouçós (Vila Real), a Capela de Nossa Senhora de Guadalupe apresenta uma cuidada arquitectura de aparência medieval. Contudo, a análise das proporções da nave, da cabeceira e da fachada Ocidental, dos alçados dos portais, dos vãos de iluminação presentes nas fachadas Norte e Sul e do perfil dos cachorros, indicia uma construção muito tardia no contexto da arquitectura medieval portuguesa.

Integrada no programa de pintura mural da parede testeira da capela-mor, programa datado por inscrição de 1529, figura a pedra de armas de D. Pedro de Castro pintada no frontal de altar, elemento que se repete, desta vez esculpido, no exterior da cabeceira e cuja identificação se deve a Luiz de Mello Vaz de São Payo[1].

O autor das *Memórias de Vila Real* (1721) atribui justamente a D. Pedro de Castro, abade da igreja de Mouçós, a fundação da Capela de Nossa Senhora de Guadalupe *pelos anos de 1530*:

"No lugar de Ponte, desta freguesia do Salvador de Moussós, há huma capella da invocação de Nossa Senhora de Guadalupe, que he hum templo grande, magnificamente obrado de pedra de cantaria á romana, forrada primorozamente de madeira, com artificiozos e bons debuxos de lassaria da mesma madeira, e tem seu coro com tribuna de órgãos, a qual eregio dom Pedro de Castro, abade que foi desta igreja de Mouçós, sucessor do dito Fernão de Brito, a qual edificou, pellos annos de 1530, e há tradição que a edificara afim de nella deixar huma collegiada perpetua, porem nam consta que a instituísse"[2].

A confirmação de D. Pedro de Castro como abade de Mouçós, a quem são atribuídas outras obras em Vila Real e no seu termo bem como a instituição de várias capelas, data de 1505, como demonstrou Paula Bessa:

"Aos xbij dias do dito mês de janeyro da dita era [1505] o dito Senhor [D. Diogo de Sousa] confirmou em abade e Reitor da parrochial igreia de sam saluador de

[1] SÃO PAYO, 1999, 31-66.

[2] SOUSA, GONÇALVES, 1987: 478.

moucoos termo de villa ryal deste arcebispado a pº de castro preegador e capellam do senhor marquez de villa Riall o qual senhor Marquez apresentou na vaga por morte de goncallo lobo (...)"[3].

Na *Geografia D'entre Douro e Minho e Tras-os Montes* [1549] João de Barros, sempre tão sucinto nas suas descrições, dedica à Capela um texto bem mais extenso do que é habitual, uma vez que conheceu directamente uma mulher salva por um milagre de Nossa Senhora de Guadalupe.

"A outra Legoa està hua nobre Ermida de Nossa Senhora a que chamão Guadelupe, que he casa formosa e deuota, onde concorre muita gente à Romaria.

Eu conheci hua molher que se chamaua a Manoa de Matheus, a qual me afirmarão que fora accusada de hu delicto uergonhoso e feio, e foi iulgada na Relação que morresse na forca, e a forca então estaua em Villa Real, em hu alto, onde ora està S. Sebastião, donde se uê esta ermida de Nossa Snra. A pobre mulher, quando chegou ao pè da forca, se encomendou muito deuotamente à Virgem gloriosa, rogandolhe que se lembrasse della, leuando todauia as contas nas maons, que hião atadas com o baraço, como se costuma. Os Menistros da iustiça a poserão na forca e a deixarão por morta e se forão, e isto era pela manhãa e hauia de ser tirada da forca à tarde, porque assi o dizia a sentença, e quando forão acharão a na forca uiua, dizendo que Nossa Snra sahira daquella Hermida e a tiuera no ar, que a não deixou morrer. O iuiz a tornou à Cadeia e escreueo o caso a ElRey, e por seu mando foi trazida a Lisboa, e tornarão a uer o processo, e foi degradada para sempre para a Ilha de S. Thomé, que então era áspero degredo.

Afirmarãome que o Nauio nunca quizera com ella fazer uiagem e que não podia sahir da barra. Como quer que fosse, ella foi de todo perdoada e naquella Ermida e em Matheus e ui athe que faleceo hauerà XX annos. Mas o caso, quando aconteceo, era eu muito pequeno e não o acordo, saluo que he mui notório àquella terra, onde se acharão os autos (...)"[4].

A data sugerida por João de Barros indica que o milagre ocorreu no princípio do século XVI ou ainda nos finais do século XV. Ora, segundo segundo o *Numeramento* de 1527-30, a freguesia de *Môçãos* era então constituída pelos lugares de *Agoa de Lupe, Agoas Santas e Pomte*[5]. Em 1721, conforme indicam as *Memórias de Vila Real*, desta freguesia faziam parte os lugares de Mouçós, Bouça e Ponte, tendo desaparecido os topónimos Água de Lupe e Águas Santas[6].

A existência daqueles topónimos, à data da realização do *Numeramento*, confirma a importância do culto a Nossa Senhora de Guadalupe no primeiro quartel do século XVI, coincidindo assim com a data da edificação da Capela atribuída a D. Pedro de Castro e com a data de 1529 inscrita no programa de pintura mural que se conserva na capela-mor.

---

3 BESSA, 2007: 228.
4 BARROS, [1549]: 115-116.
5 COLAÇO, 1931: 88.
6 SOUSA, GONÇALVES, 1987: 95, 478.

Nossa Senhora de Guadalupe, em Águas Santas (Maia), era designada por Agua de Lupe, sendo evocada, por causa do seu nome, contra as calamidades da falta ou do excesso de chuva. Como em Mouçós, ao culto associava-se o topónimo de Águas Santas.

Situada em lugar alto, sobranceiro à ampla veiga onde se desenvolveu o povoamento de Vila Real, a Capela de Nossa Senhora de Guadalupe está construída sobre um afloramento rochoso sobre o qual assentam uma parte da nave e a capela-mor. Esta localização e o aproveitamento de um acidente geológico incorporado no templo, têm fundas motivações de carácter antropológico. Não faltam exemplos de santuários, capelas ou ermidas construídas sobre penedos.

Em S. Silvestre de Requião (Famalicão) a ermida de Nossa Senhora da Pedra Leital levanta-se junto a um penedo onde as mulheres a quem falta o leite, sobem por pequenas cavidades[7]. No caso do Santuário de Pedra Maria (Varziela, Felgueiras) a capela-mor foi construída sobre um penedo sagrado.

As pedras, penedos e fragas, são no folclore e nas religiões europeias lugares de amostragem do sagrado e do aparecimento de divindades. Aos penedos iam procissões e ladainhas, alguns recebiam cruzes, outros eram caiados e aí se gravavam sinais: cruzes, ferraduras, círculos e rosários[8]. Faz pois todo o sentido que eles se sacralizem com a construção de ermidas ou com o seu arranjo destinado à devoção.

São inúmeros os exemplos de imagens milagrosas aparecidas em fragas, lapas e grutas que dão origem à edificação de capelas, ou mesmo de aparições de Nossa Senhora sobre pedras ou dentro de grutas, onde se haviam refugiado os videntes.

Referindo-se aos montes sacralizados, Carlos Alberto Ferreira de Almeira aponta como os locais mais favorecidos pelos romeiros “aqueles que apresentam penedos de formas ou posições insólitas, lapas ou fontes, verdeiros e arvoredos, porque isso permite um peculiar sistema de acções e itinerários e, porque o homem tem uma necessidade fundamental de significados, tornam a imaginabilidade desse local muito rica, até pelas lendas etiológicas que se lhe associam, permitindo um conjunto de vivências que os possam unir a esse ambiente”[9].

O início do culto a Nossa Senhora de Guadalupe em Portugal, e a respectiva fundação de capelas ou altares dedicados a esta evocação, deve ter ocorrido um pouco antes dos meados do século XV, uma vez que a capela de Nossa Senhora de Guadalupe na Raposeira (Lagos) é referida por Gomes Eanes de Zurara na *Crónica dos Feitos da Guiné* (1453). É de realçar que o cronista designa a capela de *Santa Marya de augua de Lupe*. Ainda no século XV, como registou Mário Martins, já se efectuavam peregrinações a Nossa Senhora de Guadalupe, em Santarém[10].

---

[7] BARREIROS, 1931: 87.
[8] Sobre este assunto veja-se, entre outras, a obra de: ALMEIDA, 1981: 208.
[9] ALMEIDA, 1984: 79.
[10] MARTINS, 1957: 91-93.

Apesar de o primeiro documento conhecido sobre o santuário de Guadalupe em Villuercas (Cáceres) datar de 1326, há indícios do culto àquela imagem da Virgem já nos primeros anos do século XIV, ou mesmo nas últimas décadas do século XIII[11].

No *Livro de Milagres de Nossa Senhora de Guadalupe* de Villuercas estão registados 23 milagres a peregrinos de origem portuguesa, que decorreram ao longo da segunda metade do século XIV. A década de maior afluência de portugueses a Guadalupe corresponde aos anos 90, com um registo de 17 milagres. A peste que grassava em Lisboa, em 1492, levou um grupo de peregrinos acompanhados pelo dominicano Frei Antão, em romagem a Guadalupe onde chegaram em Maio de 1493[12].

A romagem que o rei D. Afonso V, acompanhado de um séquito, realizou ao santuário de Villuercas na década de 1460, já estudada por María Eugenia Díaz Tena[13], e o milagre da cura de uma doença de que o rei então sofria, mitificado ou não, deverá ter contribuído para uma mais ampla popularidade do culto, em Portugal.

A Capela da Misericórdia de Vila Real, cuja construção se deve igualmente a D. Pedro de Castro, foi edificada entre 1532 e 1548. Tendo recebido obras ao longo dos séculos XVI e XVII, a capela apresenta uma fachada de aspecto maneirista. No entanto, uma análise mais atenta ao portal principal permite verificar a existência de bases, colunelos e capitéis de gosto manuelino. É de notar a diferença de programa entre esta capela e a de Nossa Senhora de Guadalupe. O aspecto mais arcaico da construção da capela situada em Mouçós parece indiciar que esta foi deliberadamente edificada *à maneira medieval*. A sua evocação e função devocional e a ligação a milagrosas águas santas, acima referida, bem como a provável pré-existência de uma capela mais antiga, devem ter tido uma funda influência na escolha do programa.

São ainda de referir algumas semelhanças entre a Capela de Guadalupe e a igreja de S. Domingos de Vila Real, sobretudo nos vãos de iluminação das fachadas laterais que apresentam, em ambos os casos, uma secção rectangular. Construída a partir de 1421, com o patrocínio de D. João I, a igreja do convento dominicano não estava ainda concluída em meados do século XV. Apesar da cronologia avançada desta igreja, no contexto da construção gótica mendicante portuguesa, S. Domingos de Vila Real é bem um exemplo da longa permanência de soluções arcaizantes[14].

O papel desempenhado por D. Pedro de Castro na encomenda de uma série de obras de arquitectura em Vila Real e no seu termo é um tema que merece um maior desenvolvimento. O facto de D. Pedro de Castro ter sido capelão do Marquês de Vila Real, padroeiro de Mouçós, fornece uma pista de investigação mais atenta a uma possível relação entre a Casa de Vila Real e a edificação da capela de Nossa Senhora de Guadalupe.

---

[11] LLOPIS AGELAN, 1998: 419-451.
[12] DÍAS TENA, 2007: 65-77.
[13] DÍAS TENA, 2003: 63-70.
[14] ALMEIDA, BARROCA, 2002: 52.

## Bibliografia

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1981 –"Território Paroquial de Entre-Douro-e-Minho. Sua Sacralização". *Nova Renascença*, v. 1, n.º 2. Porto.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1984 – "Religiosidade Popular e Ermidas", in *Studium Generale. Estudos Contemporâneos. Religiosidade Popular*, n.º 6. Porto.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, BARROCA, Mário Jorge, 2002 – *História da Arte em Portugal. O Gótico*. Lisboa: Editorial Presença.

BARREIROS, Manuel de Aguiar, 1931 – *Nossa Senhora nas suas imagens e no seu culto na Arquidiocese de Braga*. Braga.

BARROS, João de, [1549] – *Geografia d'entre Douro e Minho e Tras-os-Montes*. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto (1919).

BESSA, Paula Virgínia de Azevedo, 2007 – *Pintura Mural do Fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal*, vol. 3. Braga: Universidade do Minho.

COLAÇO, J. T. Magalhães, 1931 – *Cadastro da População do Reino (1527). Actas das Comarcas dantre Tejo e Odiana e da Beira*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

DÍAS TENA, María Eugenia, 2003 – "Alfonso V de Portugal y la milagrosa Virgen de Guadalupe". Sep. de *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, nº 0, pp. 63-70.

DÍAS TENA, María Eugenia, 2007 – "Peregrinos portugueses en el Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe (siglo XV)". *Península, Revista de Estudos Ibéricos,* n.º 4, pp. 65-77.

LLOPIS AGELAN, Enrique, 1998 – "Milagros, Demandas y Prosperidad: El Monasterio Jerónimo de Guadalupe. 1389-1571". *Revista de Historia Económica,* año XVI, Primavera-Verano, n.° 2, pp. 419-451.

MARTINS, S. J. Mário, 1957 – *Peregrinações e Livros de Milagres na nossa Idade Média*, 2.ª edição. Lisboa: Edições Brotéria.

SÃO PAYO, Luiz de Mello Vaz de, 1999 – "A Família de D. Pedro de Castro Protonotário Apostólico e Abade de Mouçós". *Estudos Transmontanos e Durienses*, n.º 8. Vila Real: Arquivo Distrital de Vila Real, pp. 31-66.

SOUSA, Fernando de, GONÇALVES, Silva, 1987 – *Memórias de Vila Real*, 2 volumes. Vila Real: Arquivo Distrital de Vila Real.

# A pintura no museu de Arouca: contributo dos apócrifos e dos tratados pós-tridentinos para a iconografia mariana

*Luís Alberto* CASIMIRO

## 1. Acervo pictórico do Museu de Arte Sacra de Arouca

O primeiro objectivo da nossa comunicação encontra-se expresso no título: pretendemos analisar, de forma sumária, qual foi o contributo dos Evangelhos Apócrifos e dos tratados pós-tridentinos para a Iconografia Mariana do Museu de Arte Sacra da Irmandade da Rainha Santa Mafalda, em Arouca. Todavia, no contexto em que decorre este IV Seminário Luso-Brasileiro pensamos ser igualmente importante dar a conhecer o valioso acervo do Museu de Arte Sacra de Arouca, nomeadamente o que se refere à pintura.

Efectivamente, o Museu possui um conjunto muito variado de peças de grande valor artístico e que abrange vários séculos e diversas expressões artísticas que passam não só pela pintura, como também, pela escultura, a talha, o mobiliário, a prataria e a paramentaria, não podendo deixar de referir os magníficos exemplares de antifonários iluminados que constituem uma das mais importantes colecções da Península Ibérica. Aproveitando a presença de um número tão elevado de participantes e de proveniências muito variadas, pensamos que tão valiosa colecção bem merece ser conhecida e divulgada pois reúne uma parte significativa, e de elevada qualidade, do património artístico do Norte de Portugal.

No que se refere à pintura, as obras dispõem-se ao longo do espaço Museológico, ocupando as antigas celas e os corredores do que foi outrora um grandioso mosteiro cisterciense, mas também está presente noutros espaços.

Assim, iniciamos por referir as oito magníficas telas que se dispõem nas paredes laterais da capela-mor, atribuídas a André Gonçalves. Quatro delas ilustram episódios da vida de S. Bernardo: *Aleitação*, *Amplexo, Profissão* e *Morte*, enquanto as restantes representam os quatro evangelistas que figuram com o respectivo atributo próprio do tetramorfo. Salienta-se o facto de todas estarem envolvidas por magnífico trabalho de talha dourada cujo valor excedeu o da própria tela.

Da capela-mor passamos para o coro monástico onde, nos espaldares do cadeiral, encontramos magnificente talha dourada envolvendo pinturas que ilustram temas cristológicos, marianos, hagiográficos e, ainda, alusivos a episódios da Rainha Mafalda. Na parede fundeira do espaço do coro deparamos com novas pinturas que representam diversos santos cistercienses, entre outros.

No espaço museológico, e seleccionando somente, algumas das obras mais representativas, podemos apreciar, em primeiro lugar, um conjunto de oito pinturas sobre madeira, de finais do século XV. Embora estejamos perante um trabalho de oficina regional onde são notórias as falhas técnicas ao nível do desenho, da composição e da aplicação da cor, trata-se de um núcleo importante, atendendo ao elevado número de pinturas aqui reunidas e representativas dos outrora designados por «Primitivos Portugueses». Os temas distribuem-se pela infância e Paixão de Cristo e, ainda, a «Missa de São Gregório».

Noutra sala deparamos com magníficas telas de Diogo Teixeira onde são ilustrados episódios cristológicos nos quais se patenteia o domínio da composição, o rigor anatómico e o tratamento do volume e a grande qualidade pictórica deste mestre quinhentista. Salientamos, ainda, as telas de António de Oliveira Bernardes, que serão objecto do nosso estudo, onde o pintor revela toda a sua excelência. Não podemos deixar de referir quatro telas atribuídas a Josefa de Óbidos, uma pintura de Bento Coelho da Silveira representando a *Transfiguração de Cristo*, uma tela representando o *Anjo Custódio do* Mosteiro, datada e assinada por André Gonçalves e duas telas do pintor italiano Giovanni Odazzi alusivas ao milagre de Santa Mafalda que salva o mosteiro de um incêndio. Entre estas pinturas deveremos, ainda, fazer referência a outras obras, de pintores desconhecidos e que ilustram temas diversos, algumas das quais revelam escolas de mestres com grande qualidade como é o caso do *Martírio de Santa Úrsula*, ou outros alusivos a episódios da vida de São Bernardo.

Apesar de estarmos conscientes que esta nossa descrição apenas fornece uma pálida imagem do valor do acervo do Museu de Arte Sacra da Irmandade da Rainha Santa Mafalda, concretamente no que se refere à pintura, pensamos ter todo o cabimento esta chamada de atenção a fim de aliciar todos os que ainda não conhecem o Museu, para uma visita que, diríamos, é de carácter obrigatório.

## 2. Fontes literárias

Na vastidão das fontes literárias que influenciaram as obras pictóricas, vamos restringir-nos, apenas, a duas, atendendo ao contexto do Seminário e do presente trabalho: os Evangelhos Apócrifos e os Tratados pós-tridentinos. No que diz respeito aos Evangelhos Apócrifos, embora nem todos tenham influenciado a pintura do mesmo modo, destacamos os seguintes:

*Proto-Evangelho de Tiago*
*Evangelho de Pseudo-Mateus*
*Evangelho da Natividade de Maria*

*Evangelho Árabe da Infância*
*Evangelho Arménio da Infância*
*História de José o Carpinteiro*
*Livro sobre a infância do Salvador*[1].

No que se refere aos Tratados, importa sublinhar que, como é sabido, não foi exactamente qualquer decreto emanado pelo Concílio de Trento que regula a actividade dos pintores relativamente ao decoro ou aos temas a tratar e o modo como deveriam ser representados de forma a não conter qualquer elemento contrário às normas da Igreja. A sessão conciliar número XXV, precisamente a última, realizada em Dezembro de 1563, apresenta directrizes gerais, orientações muito amplas, sobre diversos temas e, entre eles, sobre *A Invocação e Veneração das Sagradas Relíquias dos Santos e das Sagradas Imagens*. Quem vai, mais tarde, regulamentar, pormenorizadamente, o que devem fazer os artistas e os erros que devem evitar, são personagens do clero e membros leigos da Igreja que elaboram diversos tratados artísticos.

Apresentamos, em seguida, alguns exemplos destes tratados que abrangem não só as artes plásticas, mas também, a arquitectura:

ANDREA GILIO – *Dialogo degli errori e degli abusi de'Pittori circa l'Istoria* (1564)
CASTELLANI – *De imaginibus et miraculis sanctorum* (1569)
CARLOS BORROMEO – *Insctrutiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577)
GABRIELLE PALEOTTI – *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582)
JEAN MOLANUS – *De picturis et imaginibus sacris* (*De historia SS. Imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusus*, 1570)
JERÓNIMO NADAL – *Evangelicae Historiae Imagines* (1593)
FEDERICO BORROMEO – *De Pictura Sacra* (1625)
FRANCISCO PACHECO – *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* (1649)
Fr. JUAN INTERIÁN DE AYALA – *El Pintor cristiano y erudito* (1730).

Na impossibilidade de analisarmos cada um destes tratados individualmente, vamos centrar-nos, apenas, em três deles: o de Jean Molanus, o de Francisco Pacheco e o de Juan Interián de Ayala, abrangendo, assim, os séculos XVI, XVII e XVIII.

## 3. Influência das fontes na iconografia mariana

As seis pinturas que são objecto do nosso estudo, no contexto deste Seminário, pertencem ao Museu de Arte Sacra da Irmandade da Rainha Santa Mafalda, de Arouca. Cinco delas são da autoria de António de Oliveira Bernardes (1660-1732), grande figura das artes plásticas portuguesas, conhecido, também, pelo seu trabalho em azulejo e que, na pintura de cavalete, revela outra faceta da actividade do artista, para além de patentear conhecimentos das fontes literárias.

---

[1] A consulta dos textos dos Evangelhos Apócrifos foi feita com base em duas edições distintas indicadas na bibliografia.

As obras que iremos analisar representam episódios alusivos à Virgem Maria: *Natividade da Virgem Maria*, *Esponsais da Virgem*, *Anunciação do Senhor*, *Visitação da Virgem a Santa Isabel*, *Adoração dos Pastores* e *Adoração dos Reis Magos*. Como salientámos oportunamente, pretendemos demonstrar que nelas existiu uma clara influência das fontes literárias, designadamente, dos Evangelhos Apócrifos e dos tratados artísticos surgidos após o Concílio de Trento (1545-1563).

No que se refere à primeira pintura, a *Natividade da Virgem Maria* (Figura n.º 1) verificamos que o episódio surge referido em quatro dos Apócrifos, são eles: o *Proto-Evangelho de Tiago* (Cap. V, 2), o *Evangelho de Pseudo-Mateus* (Cap. IV), o *Evangelho da Natividade de Maria* (Cap. V, 2) e o *Evangelho Arménio da Infância* (Cap. II, 7), embora em nenhum deles seja fornecido qualquer dado relevante que permita ser associado com a pintura de Arouca.

**Figura n.º 1**
Natividade da Virgem Maria
*António de Oliveira Bernardes (início séc. XVIII). Arouca, Museu da Irmandade da Rainha Mafalda.*

Atendendo, todavia, aos tratados, deparamos com indicações claras em dois deles: *El Arte de la Pintura* (Cap. XI), aponta como modelo para a representação da *Natividade de Maria* a gravura de Cornelis Cort (1568), na qual Santa Ana se encontra numa cama de dossel, com as cortinas abertas, semblante melancólico, servida por duas criadas, enquanto, em primeiro plano, outras mulheres, de joelhos, dão banho à Virgem Maria numa tina de madeira, encontrando-se a nudez de Maria apenas parcialmente revelada, atendendo ao decoro que deveria presidir à representação[2]. Por sua vez no tratado *El pintor Cristiano y Erudito*, Interián de Ayala, escreve o seguinte: "Que santa Ana se pinte recostada na cama sendo servida diligentemente pelas criadas [...] Seria um grande erro pintar a Santíssima Virgem recém-nascida, desnudada [...]"[3]. Uma vez mais deparamos com a indicação precisa quanto à postura

[2] PACHECO, 2001: 578.
[3] INTERIAN DE AYALA, 1883: 189 (tomo 2).

de Santa Ana e à assistência pelas criadas, bem como à recomendação de não se pintar a Virgem Maria, recém-nascida, despida.

Quando analisamos a pintura de António de Oliveira Bernardes, podemos, efectivamente, comprovar que, no plano de fundo, Santa Ana se encontra recostada no seu leito, sendo servida por uma criada que lhe proporciona alimento, enquanto no primeiro plano cinco jovens segurando panos e uma faixa rodeiam a Virgem Maria e lhe prestam todos os cuidados necessários. Não deixa, porém de se salientar a nudez com que o pintor figurou a menina recém-nascida afastando-se um pouco das normas apresentadas. No que se refere à composição não podemos deixar de referir o facto das figuras femininas, de primeiro plano, se disporem formando um círculo, no qual as duas jovens das extremidades, colocadas a três quartos e quase voltando as costas ao observador, olham para a Virgem, de modo a conduzir, também para ela, o olhar do espectador. Outro pormenor digno de registo é o facto de estar representado, em primeiro plano, um fogareiro tipicamente português, objecto que surge noutras pinturas de temáticas muito variadas.

Antes de analisar a pintura que ilustra *Os Esponsais da Virgem Maria*, referimos que o episódio surge nos seguintes Evangelhos Apócrifos: *Proto-Evangelho de Tiago* (Cap. IX), onde se alude à escolha de S. José para receber Maria em sua casa; *Evangelho de Pseudo-Mateus* (Cap. VIII, 4-5), no qual se refere não só a escolha de José como, também, das companheiras da Virgem Maria; *Evangelho da Natividade de Maria* (Cap. VIII, 2), no qual se descreve os esponsais, o mesmo acontecendo na *História de José o Carpinteiro* (IV, 1-4) e, finalmente, no *Evangelho da Natividade de Maria* (Cap. VII, 4), que faz referência, novamente, à escolha de José e onde se pode ler o seguinte texto: “De acordo com esta profecia, [o sumo-sacerdote] mandou que todos os varões pertencentes à casa e família de David, aptos para o matrimónio e não casados, levassem as varas ao altar. E disse que o dono da vara que uma vez depositada fizesse germinar uma flor […] seria designado o custódio de Maria”[4].

Por sua vez, o mesmo tema é referido nos tratados. Assim, Jean Molanus (Livro II, cap. 29) esclarece o seguinte: “A vara florida refere-se à virgindade de São José”, enquanto que em *El arte de la pintura* (Cap. XII), Francisco Pacheco fornece indicações precisas em relação ao assunto: “Vieram todos os mancebos da linhagem de David com as suas varas e, entre eles, São José, cuja vara floriu […]. A Virgem e São José hão-de pintar-se muito formosos […] dando-se as mãos direitas com grande honestidade e, no meio, o sacerdote bendizendo-os […]”. Neste caso, o tratadista-pintor proporciona aos artistas elementos concretos para proceder à representação do tema no que se refere à presença e colocação do sacerdote, bem como à atitude que devem ter Maria e José. Indicação semelhante pode encontrar-se em *El Pintor Cristiano* (Livro 4, Cap. 3, nº 6): “[…] e o santo e castíssimo S. José, de idade varonil, e tendo nas mãos um ramo muito florido, dando-se, mutuamente, as suas castíssimas mãos”.

Analisando, agora, a pintura dos *Esponsais da Virgem Maria*, do Museu de Arte Sacra de Arouca (Figura n.º 2), verificamos que, por detrás da Virgem, surgem três

---

4 SANTOS OTERO, 1999: 248.

figuras femininas, certamente numa alusão às jovens que acompanharam Maria quando esta, depois de sair do templo, foi recebida por São José em sua casa[5]. No lado direito da pintura vislumbram-se diversos homens, alguns deles transportando varas, mas somente a de José se encontra florida, dando, deste modo, expressão plástica literal ao texto Apócrifo e às recomendações dos tratadistas. No que se refere à atitude de Maria e de seu noivo, José, verificamos que, com efeito, eles unem as mãos direitas enquanto o sacerdote, colocado no meio de ambos, os abençoa e confirma o mútuo compromisso. Deste modo podemos confirmar como foi levado à letra o modo de representar o episódio dos Esponsais da Virgem Maria sugerido pelos tratados artísticos, através dos quais também se explica o simbolismo da vara florida de José.

**Figura n.º 2**
Esponsais da Virgem Maria
*António de Oliveira Bernardes (início séc. XVIII). Arouca, Museu da Irmandade da Rainha Mafalda.*

No que se refere ao sacerdote, não podemos deixar de referir um pormenor iconográfico que não se encontra exactamente de acordo com os textos bíblicos. Com efeito, nas vestes do sacerdote tal como são descritas no capítulo 28 do livro do Êxodo, é indicado como deve ser feito o peitoral que o sacerdote ostentará: deve ter um palmo de largura e outro de comprimento e guarnecido com quatro filas de pedrarias, cada uma delas com três pedras preciosas: na primeira um rubi, um topázio e uma esmeralda; na segunda um jaspe, uma safira e um diamante; na terceira uma opala, uma ágata e uma ametista e, por fim, a quarta fila deverá conter um crisólito, um ónix e um jaspe (Ex 28, 17-21). O número doze simboliza as doze tribos de Israel. Porém, a representação do peitoral do sacerdote, tal como o faz Oliveira Bernardes, apresenta apenas metade destas pedras, ou seja duas filas de três pedras cada uma. Não podemos ter a certeza se houve qualquer intenção específica por parte do artista, nomeadamente sob o ponto de vista da composição, ou se pretendeu traduzir à letra o seguinte versículo: "Será quadrado, dobrado em dois, com um palmo de comprimento

---

[5] *Evangelho de Pseudo-Mateus*, Cap. VIII, 5.

e um palmo de largura" (Ex 28, 16). Como se pode verificar é dada a indicação que o peitoral seria «dobrado em dois» e, neste caso, apenas seriam visíveis duas filas de três pedras, tal como sucede na pintura em análise. De qualquer modo, nos diversos elementos iconográficos referidos, podemos constatar uma forte influência tanto dos textos dos Evangelhos Apócrifos, como dos tratados artísticos pós-tridentinos e, naturalmente, dos textos bíblicos.

Quanto à pintura da *Anunciação do Senhor* (Figura n.º 3), verificamos que se trata de uma composição dividida em duas partes pela jarra florida colocada sobre o pavimento. Na metade esquerda o Anjo Gabriel, sobre uma formação de nuvens, apresenta-se diante de Maria segurando um ramo de açucenas na mão direita enquanto a esquerda aponta para o alto em direcção à pomba do Espírito Santo. Por sua vez, no lado direito, a Virgem que se encontrava de joelhos lendo um livro aberto diante de si, volta-se em direcção ao Anjo anunciador, mantendo o olhar baixo e colocando as mãos sobre o peito.

**Figura n.º 3**
Anunciação do Senhor
*António de Oliveira Bernardes (início séc. XVIII). Arouca, Museu da Irmandade da Rainha Mafalda.*

Os Evangelhos Apócrifos apresentam-nos algumas diferenças na narrativa do episódio da Anunciação do Anjo Gabriel à Virgem Maria: no caso do *Proto-Evangelho de Tiago* é feita uma descrição do anúncio junto da fonte (Cap. IX, 2), enquanto o *Evangelho de Pseudo-Mateus* apresenta o acontecimento em dois momentos distintos: o primeiro junto da fonte e o segundo estando Maria já em sua casa, ocupada com trabalhos de costura: "Três dias depois, enquanto se encontrava a trabalhar na púrpura […]" (Cap. IX, 1-2). A mesma repartição em dois momentos sucede no *Evangelho Arménio da Infância* onde se pode ler o que diz respeito ao segundo momento: "Depois recolheu-se, silenciosa, no fundo da casa […] E levantando-se pôs-se em oração […] E depois de ter permanecido neste estado durante três horas, tomando o [tecido] escarlate, pôs-se a fiar" (Cap. V, 2-3). Com estas transcrições pretendemos salientar a insistência que é feita no que se refere ao facto da jovem

anunciada se encontrar ocupada nos trabalhos de fiar ou tecer, mas onde também se alude a um momento específico de oração. Analisando a pintura verifica-se que o artista sugere a atitude de Maria, recolhida em oração, meditando na palavra das Sagradas Escrituras, daí a presença do livro aberto sobre um pequeno atril, ao mesmo tempo que são representados dois utensílios associados aos trabalhos da costura, numa clara influência dos Apócrifos.

Por sua vez, os tratados pós-tridentinos que são objecto do nosso estudo apresentam a forma como os pintores devem lidar com o tema. Assim, o *Tratado das Santas Imagens* discorre sobre o episódio sugerindo que a Virgem Maria deva figurar de joelhos ocupada na leitura e meditação sobre a Redenção (Livro II, cap. 19). Indica, também, que deve estar presente uma açucena como símbolo da perpétua virgindade de Maria e que o Anjo Gabriel, por recomendação de S. João Crisóstomo, deve figurar em discreta atitude de voo, não pelo facto de ter asas, mas como indicação de que desceu sobre a terra (Livro III, cap. 13); Por sua vez, *El Arte de la Pintura* não somente esclarece o que fazia Maria no momento da Saudação Angélica, como sugere aos artistas o modo de a representar: "A Santíssima Virgem estava lendo e meditando [...]. Há-de estar a Santíssima Senhora de joelhos [num genuflexório] onde tenha um livro aberto"[6]. Deparamos, igualmente, com indicações precisas sobre a forma como se deve representar a Anunciação, no tratado de Fr. Interián de Ayala, *El Pintor Cristiano*: "Há-de, pois, pintar-se o Arcanjo São Gabriel neste mistério, em figura de um jovem modesto e bem parecido, adornado com asas e coberto decentemente com vestes resplandecentes e de várias cores e que cheguem até aos pés. Mas seria melhor pintar o anjo ajoelhado diante da Senhora [...]. Seria repreensível representá-lo voando pelos ares com as asas abertas. [Maria deve ser representada] ajoelhada, tendo as mãos juntas sobre o peito ou os braços cruzados. [...] O quarto da Virgem deve possuir um genuflexório onde se possa ajoelhar e sobre o qual estará aberto um livro" (Livro IV, Cap. IV). Como vemos, são dadas indicações precisas sobre o modo como devem figurar as duas personagens, bem como o ambiente que as rodeia. Constatamos, de facto, que algumas destas recomendações estão presentes na pintura de Oliveira Bernardes, embora outras não sejam levadas à letra, como sucede com o anjo em voo, embora, segundo a indicação de Jean Molanus, o voo seja discreto e o Anjo anunciador se encontre já diante de Maria (e não em voo acentuado) diante da qual faz uma respeitosa genuflexão.

A pintura seguinte representa a *Visitação de Maria a Santa Isabel*. Nos Evangelhos Apócrifos, o tema é referido muito sucintamente e sem pormenores significativos que tenham contribuído para a iconografia do tema. Podemos ler tais passagens no *Proto-Evangelho de Tiago* (Cap. XII, 2-3) e no *Evangelho Arménio da Infância* (Cap. VI, 14-17).

Também nos tratados artísticos que seguimos não é dada muita relevância ao episódio embora tomem uma postura clara sobre a presença de São José junto das restantes personagens, nomeadamente, Maria, Isabel e Zacarias, bem como quanto

---

[6] *Evangelho de Pseudo-Mateus*, Cap. XII.

ao local onde decorreu o encontro que não teve lugar no campo, como representam alguns pintores, mas em casa, de acordo com os textos bíblicos. Assim, em *El Arte de la Pintura* (Cap. XII) pode ler-se: "Deve pintar-se esta visita no pátio da casa e a santa anciã que sai à porta para receber a Santíssima Virgem […] não houve testemunhas nem São José estava presente porque […] como é o mais certo, saudava Zacarias". Por sua vez, *El Pintor Cristiano*, confirma as opiniões de Francisco Pacheco e refere-se ao episódio salientando o erro dos pintores ao representarem os dois homens: "Os que se afastaram da verdade são os pintores que representam esta saudação em presença dos santos José e Zacarias" (Livro 4, Cap. V, 4).

No caso da pintura da *Visitação da Virgem a Isabel* do Museu de Arouca verifica-se que, de facto, o encontro entre as duas mulheres se dá na entrada da casa de Isabel, tal como é indicado pelos tratados. Porém, em contradição com as recomendações dos tratadistas, constata-se a presença tanto de Zacarias, como de José e, ainda, de algumas figuras secundárias, certamente empregadas da casa.

No que se refere à pintura da *Adoração dos Pastores* (Figura n.º 4), de pintor desconhecido, deparamos com uma composição dinâmica, com a Virgem sustentando o Menino Jesus sobre as palhas do presépio ocupando o centro da composição. Encontra-se ladeada por São José e pequenos anjos, enquanto os pastores, representados de perfil ou de costas para o observador, de forma agitada rodeiam o Menino fixando nele o seu olhar. No chão, diante da manjedoura, encontram-se as humildes oferendas levadas pelos pastores.

**Figura n.º 4**
Adoração dos Pastores
*Mestre desconhecido (séc. XVIII). Arouca, Museu da Irmandade da Rainha Mafalda.*

Este episódio também não conhece grande desenvolvimento tanto nos textos apócrifos como nos tratados. Em relação aos primeiros indicamos, os seguintes textos onde se descreve o acontecimento: *Evangelho de Pseudo-Mateus* (Cap. XIV, 6); *Evangelho Árabe da Infância* (Cap. IV, 1-2); *Evangelho Arménio da Infância* (Cap.

XI, 1-2). Nestes textos não se encontram elementos dignos de registo que permitam aos pintores uma representação detalhada do episódio. Porém, no caso dos tratados, apesar da forma sintética com que se menciona o acontecimento pode detectar-se algumas indicações concretas sobre o modo de representar. Assim, no seu *Tratado das Santas Imagens*, Jean Molanus condena veementemente, e com fortes argumentos provenientes de vários quadrantes, o facto de se representar o Menino Jesus despido (Livro II, Cap. 42). Efectivamente, não só estava em causa o decoro necessário à representação do Menino-Deus, como corresponderia a um erro em relação ao relato evangélico no qual o anjo dá um sinal aos pastores: "[…] encontrareis um menino envolto em panos e deitado numa manjedoura." (Lc 2, 12).

Por outro lado, no tratado *El Pintor Cristiano*, pode ler-se: "[…] em jeito de adorno, os pintores acrescentam ofertas rústicas e pastoris que os pastores ofereceram a Cristo" (Livro 3, Cap. 2, 11). Comparando estas indicações com a pintura em apreço, verificamos que, de facto, como é tradicional em termos iconográficos, são representadas diversas oferendas dos pastores ao Menino, as quais são colocadas no chão diante da manjedoura. Trata-se de produtos associados ao seu trabalho de pastoreio e que se destinam não só ao Menino, mas também a Maria e a José de forma a contribuir para o sustento da família. Quanto à presença dos anjos, os textos analisados nada referem a esse respeito, porém é perfeitamente compreensível a sua representação feita na sequência lógica do texto bíblico onde se refere o anúncio do nascimento de Jesus aos pastores, feito por um anjo, ao qual se juntou depois "[…] uma multidão do exército celeste louvando a Deus" (Lc 2, 11-13). Também nesta pintura podemos verificar que se, em determinados elementos, o pintor representa o tema, de acordo com as sugestões dos Apócrifos ou as recomendações dos Tratados, noutros casos comprova-se que a tradição ou outras causas externas conduzem a uma figuração em desacordo com as orientações como é, neste caso, o facto do menino ser representado despido.

**Figura n.º 5**
Adoração dos Reis Magos
*António de Oliveira Bernardes (início séc. XVIII). Arouca, Museu da Irmandade da Rainha Mafalda.*

Por fim referimos a pintura representando a *Adoração dos Reis Magos* (Figura n.º 5), a qual manifesta claras influências das fontes literárias que analisamos. No que se refere aos Evangelhos Apócrifos, indicamos em seguida os textos que estão relacionados com a *Adoração dos Reis Magos*. No *Evangelho de Pseudo-Mateus* podemos ler: "Cada um ofereceu uma moeda de ouro ao Menino" (Cap. XVI, 1-2); no *Evangelho Arménio da Infância*: "O primeiro era Melkon, rei dos persas; o segundo Gaspar, rei dos índios; e o terceiro Baltazar, rei dos árabes. […] As tropas que os acompanhavam somavam doze mil homens" (Cap. XI, 1-3); por fim, no *Livro sobre a infância do Salvador* "[…] saudaram o Menino, depois puseram-se a adorá-lo […] e cada um beijou o pé do Menino" (n.os 91-92).

Este conjunto de indicações torna claro diversos aspectos relacionados com a presente pintura e mesmo com outras existentes no Museu da Irmandade da Rainha Mafalda, alusivos ao mesmo tema. Em primeiro lugar ilustra o facto dos visitantes serem reis (as coroas encontram-se bem visíveis e em lugar de destaque) e em número de três, esclarecendo, ainda, o respectivo nome que a tradição conservou. Por outro lado, referem que uma das ofertas ao Menino foram moedas de ouro, o que realmente surge representado em diversas pinturas, inclusivamente no Museu de Arte Sacra de Arouca. Dão também, a indicação de que os Reis Magos eram acompanhados por numeroso exército, o que se encontra claramente ilustrado na pintura com a indicação da presença de soldados com as respectivas lanças. Por fim, os textos explicam, também, o gesto de um dos Reis que, inclinando-se diante do Menino, se aproxima para lhe beijar o pé. É o que se verifica com o rei mais idoso.

No que diz respeito aos tratados artísticos salientamos, apenas, alguns aspectos mais relevantes, dado que outros são praticamente indiferentes em termos de influências iconográficas. Entre estes podemos apontar as considerações em torno do momento exacto em que se processou a visita dos Reis Magos: se poucos dias depois do nascimento ou passados dois anos.

Por outro lado, verifica-se que algumas passagens encontram reflexo nas pinturas. Assim, são dadas extensas explicações para justificar o facto de os visitantes serem efectivamente reis e não detentores de qualquer outra categoria. Esclarecem, por exemplo, que o lugar do encontro dos Reis Magos com a Sagrada Família teve lugar não na gruta, mas em lugar mais apropriado. De novo regressa o tema da representação da nudez do Menino Jesus. Assim, no *Tratado das Santas Imagens* lê-se: "Os Magos devem ser representados como reis […] levando coroa" (Livro III, Cap. 3). Quanto a *El Pintor Cristiano*, salientámos o seguinte texto: "[…] os Magos encontraram Cristo não na gruta de Belém, mas noutro lugar, mais decente e acomodado. […] É um erro e uma fantasia extravagante representar Cristo recém-nascido, inteiramente despido" (Livro 3, Cap. 3, 1-2).

## Conclusão

Após a investigação feita nas fontes literárias constituídas pelos Evangelhos Apócrifos e alguns dos Tratados Artísticos pós-tridentinos, no sentido de procurar eventuais influências dos textos sobre as seis pinturas em análise, podemos concluir que, na verdade, resulta indiscutível a influência dos Apócrifos e dos Tratados na iconografia mariana seleccionada. Esta influência verifica-se tanto em termos de pequenos detalhes, como através da presença e atitudes das personagens. Muitos aspectos tornam-se mais compreensíveis atendendo ao conhecimento das passagens que, de modo directo ou indirecto, estiveram na origem das pinturas escolhidas. Todavia, verificámos existir um dado novo, interessante e que, do ponto de vista da honestidade intelectual e rigor científico tem de ser referida: o facto do pintor representar determinados elementos que se encontram em clara oposição em relação ao que eram as indicações os mesmos tratados. Não podemos, de imediato, apresentar uma solução para as opções do pintor pois elas podem reflectir condicionantes muito variadas. Não deixa contudo de ser válida a verificação da existência de fortes influências das fontes apócrifas e tratadisticas na iconografia mariana do Museu da Irmandade da Rainha Mafalda, de Arouca.

## Bibliografia

*BÍBLIA Sagrada*, 2002, 3.ª edição. Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica.

*EVANGELIOS Apócrifos* (2 tomos), 1996. Buenos Aires: Ediciones CS.

INTERIAN DE AYALA, Juan, Fr., 1883 – *El pintor cristiano y Erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas* (3 tomos) Barcelona: Imprenta de la Viuda e Hijos de J. Subirana.

MOLANUS, Jean, 1996 – *Traité des Saintes Images*. Paris: Les Éditions du Cerf.

PACHECO, Francisco, 2001 – *El Arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra.

SANTOS OTERO, Aurelio de (dir.), 1999 – *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

# O buril e paleta. Santo Inácio de Loiola nas pinturas da sacristia da igreja dos jesuítas, em Bragança

*Luís Alexandre RODRIGUES*

## Cabelo longo e traje mundanal com espada

Na sua abertura, o movimento giratório da porta de entrada da sacristia esconde uma tábua pintada que integra o conjunto de painéis e caixotões que ornamentam este espaço da antiga igreja da Companhia de Jesus, em Bragança. A luz difusa e o mimetismo das escurecidas tonalidades da pintura contribuem para a sua secundarização. Exige-se, portanto, um esforço adicional ao olhar do observador para se poder discernir o vulto de um peralta a sobressair numa apagada paisagem fundeira. O traje sumptuoso e fantasista evidencia um fidalgote pretensioso a exibir uma pose confiada na segurança do ferro de longo gume que lhe pende à cintura. Um tipo de retrato com grande fortuna no século de seiscentos quando algumas das principais categorias sociais gostavam de se fazer admirar nas sugestões de gestos afectados e compostos em tecidos magníficos. Maneirismos e exageros no enfeite que motivaram ácidos remoques a que não escapavam até alguns dos que se vangloriavam de terem pisado o campo de Marte.

Escusado será dizer que o volume destas fraquezas se associou ao conjunto de preocupações com as contas públicas e domésticas durante o século XVII. Ao ponto de se solicitar aos ministros da fazenda a publicação de pragmáticas que limitassem a importação de alguns artigos de ostentação.

As botas de cano alto, os calções a estreitarem-se até ao joelho, as mangas tufadas e postiças, os cinturões e fivelas com aplicações variadas, os chapéus com abas, cada vez mais amplas, onde se agitava o exotismo das plumagens, as fitas acetinadas, as camisas de punhos e os rendados da gravata eram adereços indispensáveis aos meneios exibicionistas que se projectavam nos salões ou nos rossios das cidades em dias domingueiros. Tendência europeia que reflectia o enquadramento social, os privilégios e as pretensões dos retratados.

Ostentando semelhantes atavios, retratou-se na sacristia da igreja bragançana da Companhia de Jesus o basco Inácio de Loiola - aliás Inigo, conforme o nome[1] de baptismo consagrado na igreja de Azpeitia – já homem maduro, com farta cabeleira e envergando vestes mundanais de bom preço. Bem sabemos que esta representação pictórica, datada do século XVII, escorrega nos acidentes da diacronia já que o anónimo pintor, tomando como referência alguma gravura do seu tempo, não cuidou de se inteirar dos atavios próprios dos galãs da segunda metade do século XVI. Mas a representação profana tinha como pretensão evidenciar uma existência e um tempo: a de um homem pecador, distraído da vida religiosa, e a renúncia às superfluidades do mundo. Pretexto para o desenvolvimento de um programa pictórico destinado a exaltar os passos da vida de Inácio de Loiola (e da Sociedade de Jesus) ruidosamente festejado, com Francisco Xavier e Luís Gonzaga, na mesma igreja e cidade de Bragança em 1622, aquando das festas[2] da sua canonização.

## Modelos e intenções

Antes de 1609, quando Loiola foi beatificado, tendo em vista a possibilidade da imagem de Inácio poder ser reverenciada nos altares, correram algumas obras impressas que pretendiam divulgar as suas longas penitências e, ao mesmo tempo, ampliar o reconhecimento dos seus milagres. Pedro de Ribadeneira, padre que conviveu de perto com o fundador da Companhia, foi um dos que, com os seus escritos, mais se empenharam neste desiderato. Em 1600, quando concluía a biografia que vimos seguindo, a qual rectificou à medida que conhecia mais notícias pertinentes, dava conta que só entre os hereges o Bem Aventurado Padre era mal visto. E, no mesmo passo, citava o nome do calvinista Simão Misseno como sendo o autor de cinco livros publicados com a finalidade de rebater o conteúdo de «otros cinco que andan impressos[3]» da vida de Loiola. Resistências que a Companhia enfrentava de vários modos, nomeadamente através da afirmação dos seus símbolos e do seu ideário, o que explica a estrutura da obra do padre Jerónimo Nadal, *Evangelicae historiae imagines,* publicada postumamente em Antuérpia no ano de 1593, bem como a insistência na divulgação do monograma IHS, que a frontaria da igreja de Jesus, em Roma, ostentava desde 1575.

Dada a sua recente criação (1540), era forçoso que a Sociedade de Jesus mostrasse urgência no aprofundamento da sua identidade tanto mais que, na fase inicial de vida, nenhum dos seus prosélitos tinha sido elevado aos cumes da beatitude ou da

[1] Inigo corresponde à tradução castelhana de Eneko, o nome basco de baptismo do filho de D. Beltran e de D. Marina de Loyola. Só anos depois, em Paris, quando tratava de receber o diploma em «Artes» é que passaria a usar o nome de Loyola.

[2] RODRIGUES, 2005: 3-32.

[3] RIBADENEIRA, 1609: 59. No exemplar que ultimamente compulsámos na Biblioteca Municipal do Porto escreveu-se, a lápis, a seguinte nota: «Esta é a segunda parte da edição de 1609 a que falta a portada e a última página na parte referente aos santos da Companhia de Jesus». Mas na página 54 o autor declara que o texto foi escrito em 1600. Na introdução à mesma publicação, Pedro de Ribadeneira refere serem da sua autoria os cinco livros que corriam impressos em castelhano e em latim sobre a vida de Inácio de Loyola.

santificação. Pelo que, impelida a disputar com congregações centenárias a fidelidade dos católicos, apostaria no crédito que advinha da construção da própria hagiografia, perseverando para que o exemplo de vida de alguns dos seus membros os tornasse dignos da imagem que, nos nichos dos retábulos, pudesse receber as preces dos fiéis.

O padre Cláudio Acquaviva, o quinto superior general, com exercício entre 1581 e 1615, parece ter sido um dos mais insistentes na beatificação do fundador da Companhia de Jesus. Ciente da força da imagem, trabalhou para que o retrato de Inácio não apresentasse grandes variações de fisionomia. Daí a importância concedida à máscara mortuária produzida por um irmão jesuíta quando Inácio de Loiola faleceu em 31 de Julho de 1556. Usando este modelo[4], o pintor florentino Jacopino del Conte foi dos primeiros a fixar a fisionomia do fundador. Também a obra realizada em 1585 por Alonso Sanches Coelho (1515-1590) ficaria famosa por ter sido acompanhada na sua execução por Pedro de Ribadeneira[5], padre que além da proximidade que manteve com Inácio também possuía um modelo de cera do seu rosto. Tratava-se de definir a imagem oficial de Inácio de Loiola e de se lhe atribuir um perfil psicológico que pudesse ser uniformizado nas diferentes formas de representação. Note-se que os poderes atribuídos à sua imagem fizeram acrescentar a conveniente relação dos prodígios relacionados com a salvação de endemoninhados ou com a cura de outros males. Para tanto, bastava que, com muita fé, os pacientes colocassem a imagem de Inácio sobre o peito ou lhe implorassem com fervor uma graça. A fama dos milagres atribuídos a Inácio era considerada essencial para o desfecho positivo do processo que ditaria a sua beatificação e posterior canonização. No entanto, neste texto não nos deteremos a olhar a ocorrência dos milagres nem a sua representação nas tábuas da sacristia da igreja jesuítica. Preferimos considerar que, após o episódio ocorrido na praça de Pamplona, os grandes cometimentos de Inácio de Loiola ocorreram sempre em paralelo com manifestações prodigiosas.

Na perspectiva das artes figurativas, interessa-nos uma publicação divulgada em 1609 com um conjunto de oitenta e uma ilustrações que, com duas excepções, são acompanhadas de um pequeno texto explicativo em latim. Inspiradas no exórdio laudatório do padre Ribadeneira, esta colecção de gravuras mostra pretensões que iam muito além de uma outra, mais antiga e menos numerosa, em que trabalhou Jerónimo Wierix. Todavia, ambas se inscrevem na tendência barroca de interferir nos sentimentos religiosos para potenciar efeitos e provocar o seu desdobramento na esfera do público. Naquela, a narrativa biográfica abrange o período compreendido entre o seu nascimento e a sua morte, conforme o título *Vita Beati P. Ignatii Loiolae*

---

[4] PFEIFFER, 2005: 201-228.

[5] Na obra que temos seguido, Ribadeneira retratou Inácio de Loiola da maneira que se segue: *fue de estatura algo pequeña, de rostro autorizado, de frente ancha y desarrugada: tenia los ojos hundidos, encogidos y arrugados los parpados por las muchas lágrimas que continuamente derramava, las orejas medianas, la nariz alta y combada, el color trigueño y vivo, y una calva venerable. El semblante del rosto era alegremente grave*. Também o pintor e tratadista Pacheco se aproveitaria desta descrição para fazer valer alguns dos seus pontos de vista no campo das artes. Ver RIBADENEIRA, 1609: 25; PACHECO, 1990: 708.

*Societatis Iesu Fundatoris*[6] bem expressa. Alguns estudiosos apontam o envolvimento de P.P.Rubens[7] (1557-1640) neste projecto e atribuem-lhe a execução de vários desenhos. Quanto à abertura das chapas, o nome de Jean-Baptiste Barbé tem tido grande aceitação. Mas também há quem aponte a contribuição de Cornelis Galle I (1576-1650), artista flamengo de Antuérpia e membro de uma família de gravadores que souberam tornar famosa a oficina fundada por seu pai, Philippe Galle, irmão de Teodoro e avô de Cornelis Galle II (1615-1678), mestres do mesmo ofício, como principais responsáveis pela produção das estampas.

Pelo seu aparato, esta obra exigiu certamente um período prévio de preparação de maneira a que, sendo publicada no mesmo ano da beatificação de Inácio, servisse a estratégia dos Jesuítas para inculcar em todos os estratos sociais a justiça da canonização daquele que foi o primeiro prepósito da Sociedade de Jesus.

Contudo, ainda não está inteiramente esclarecida a mão responsável pela maioria dos desenhos originais[8]. Um dos desenhos que se atribui a Rubens é o da portada do livro – reeditado aquando da canonização em 1622 com mais uma gravura relativa a esta cerimónia – em que uma composição arquitectónica, formada por colunas jónicas e com um frontão quebrado no remate, fornece o enquadramento criativo para se meter em destaque o papel desempenhado por alguns dos próceres da Companhia de Jesus, em paralelo com a acentuação da importância da missão catequética desenvolvida, mesmo quando a acção missionária significava o martírio.

Aí se enaltece Inácio de Loiola colocando-se o seu retrato em vistosa cartela que se suspendeu no centro do frontão e se fez ladear por dois prazenteiros bambinos que mostram uma rosa e um lírio, flores de grande significado simbólico na iconografia católica, de acordo, aliás, com as inscrições das filacteras que seguram com a outra mão. No nível inferior, no plano do entablamento, alinharam-se os retratos de Luís Gonzaga, Francisco Xavier, ao centro, e Stanislau de Kostka. A outros, como indicação de beatos, a letra B precedia-lhe os nomes. Contudo, nem em todos os

---

6 *VITA Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*, 1609. Na publicação *The jesuits and the arts*, já referenciada, atribuem-se a Rubens as duas imagens das portadas da *Vita Beati P. Ignatii Loiolae* e ainda as gravuras que, no canto inferior direito, levam os números 12, 52, 64, 68, 76 e 77. Ao mesmo tempo, publicou-se o desenho, também de Rubens, relativo ao acto de apresentação a Júlio III dos estudantes do Colégio Germânico. Datado de cerca de 1603, serviu de modelo à estampa número 64 e permite concluir que a composição daquela obra foi programada bastante antes de 1609.

7 O génio criador de Rubens manifestou-se em vários domínios artísticos e a sua influência estender-se-ia também às artes gráficas. Permanecendo em Itália entre 1600 e 1608, com estreitas ligações ao patronato de Gonzaga, duque de Mântua, interessar-se-ia pela gravura e seria em Roma, quando corria o ano de 1606, que aprendeu um processo técnico inovador no que respeita à água-forte. Um dos primeiros artistas a gravar obras para Rubens seria Jean-Baptiste Barbé (1578-1645) que, no entanto, não teria conseguido satisfazer completamente Rubens pois ambicionava que as suas obras gravadas integrassem as subtilezas das gradações das cores e evidenciassem as variações características das zonas de luz e de sombra, incorporando assim algumas qualidades próprias da pintura. Durante esse período também Cornelis Galle I (1576-1650), um dos primeiros a usar a técnica da gravura a buril, abriu na sua oficina de Antuérpia vários desenhos de P. P. Rubens. Note-se que Rubens, durante a sua permanência em Itália, nomeadamente no período entre 1604-1606, respondeu a encomendas destinadas à Companhia como a Circuncisão da igreja jesuítica de Génova o trio de telas da igreja jesuítica de S.S. Trinità de Mântua, incluindo o mutilado da Santíssima Trindade que inspirava o recolhimento espiritual do duque Vicenzo Gonzaga e de outros membros da sua família. Na publicação *The jesuits and the arts*, já referenciada, além das duas imagens das portadas, atribuem-se a Rubens

8 BAILEY, 2003: 19.

casos a antecipação de desejo coincidiu com a realidade. Nas cartelas das ilhargas, a inclusão de figuras agrupadas com palmas nas mãos, legendadas com as inscrições *PLVRES IN ANGLIA* e *PLVRES IN INDIA*, enalteciam a memória e o valor dos regulares que padeceram martírio nestas partes. Já os que tiveram igual destino no Japão (IN IAPONE) e na Florida (IN FLORIDA) seriam lembrados nas estilóbatas das colunas, enquanto ao mesmo nível, mas no espaço central, uma cena marítima aludia aos quarenta mártires (QVADRAGINTA MARTYRES) do Brasil.

Sendo de notar a omissão neste universo das figuras de Nossa Senhora e de Jesus, tão importantes na vida piedosa de Inácio e da Companhia, ressalte-se o propósito primeiro de se transmitir densidade à canonização deste e, ao mesmo tempo, justificar a importância da Sociedade de Jesus no apoio ao papado e à renovação da igreja.

Para o nosso objectivo, as gravuras da *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris* são especialmente significativas por terem servido directamente de modelo às pinturas que se perfilam sobre o arcaz e no tecto da sacristia da igreja que os jesuítas tutelaram em Bragança. Neste relato visual a única excepção é a tábua em que se dá nota de como, numa certa fase da vida, as preocupações do personagem principal estavam distantes dos ideais de ascetismo e espírito de serviço que se lhe apontaram como atributos. Aliás, o padre português Luís Gonçalves da Câmara, a quem o próprio Loiola relatou de viva voz os episódios mais significativos da sua vida, noticiou que até à idade de vinte seis anos o fundador da Companhia foi um homem dado às vaidades do mundo e que se deleitava com o exercício das armas como forma de alcançar honras. E ao seu espírito belicoso acrescentava-se o gosto pelo jogo e a fácil cedência às tentações do mundo. Jean Lacouture encontraria na acusação de crimes tão graves como o assassínio, quando contava vinte e quatro anos, a explicação para a fuga para Pamplona, onde se entregaria à justiça eclesiástica, conhecida como mais branda do que a civil. Doravante, diversas circunstâncias concorreram para que o espírito de cortesão, iniciado de tenra idade na corte dos reis católicos, progredisse e se afirmasse depois no âmbito dos círculos do Rei Fernando e de João de Velasquez de Cuellar, tesoureiro do reino de Castela, em cuja casa se integrava. A sua presença assinala-se nas comitivas destes notáveis que frequentemente se deslocavam a Tordesilhas em visita a Joana a Louca, mãe de Carlos V e de D. Catarina que, ainda que com os movimentos condicionados, aí residia.

## Cabelos desgrenhados, veste de saco e bordão

Mas o ciclo pictórico narrativo da igreja de Bragança começa com a ordem do senhor de Hasparren às tropas francesas para cercarem (1521) o castelo de Pamplona, num momento em que era ainda a carreira as armas que alimentava a ambição de Loiola. Este ataque dos franceses iria mudar a vida de Inigo e, pelas suas consequências, inscrever-se-ia em sociedades tão distantes como a Europa, o Oriente, o Brasil e colónias espanholas da América. Os estilhaços de bombarda, ao ferirem-lhe uma das pernas, fizeram soçobrar o militar sitiado. Vencedores, os franceses

encaminharam-no numa padiola para o solar da família em busca dos cuidados que o perigo de vida reclamava.

A grande devoção por S. Pedro parece ter contribuído para que o paciente se tivesse agarrado à vida. E o sentimento ganhou fervor a partir do momento em que o príncipe dos apóstolos, aparecendo-lhe na véspera do seu dia, lhe incutiu força no ânimo e o favoreceu na cura. Mas ainda assim, uma vez restabelecido, a vaidade pessoal ressentia-se da ausência de massa muscular e da má cicatrização do ferimento na perna, facto que, além de alguma disformidade, lhe impedia o uso das botas da moda. Por isso se sujeitou a uma dolorosa intervenção correctiva que implicaria um novo corte da tíbia.

Preso novamente a uma cama, achou que algumas leituras podiam aligeirar os dias de inactividade. Perante a inexistência de exemplares agarrou-se a um livro da *Vida de Cristo* e à famosa *Legenda Dourada* de Tiago de Voragine. Nesta altura, era possível que algumas recordações de Tordesilhas, sobretudo a imagem da infanta Catarina ainda perturbasse os sonhos, ainda que impossíveis, do combatente[9].

Apesar das proezas mundanas que ambicionava realizar, a lição edificante das leituras efectuadas, como se traduzissem o confronto da vontade de Deus e do demónio, acabaram por determinar uma nova orientação de vida que se projectava na aridez dos caminhos e povoações da Terra Santa. Nas preces de uma noite, diante de uma imagem de Nossa Senhora, decidiu tornar-se soldado de Cristo. Adoptando comportamentos de austeridade e cumprindo rigorosas penitências, que se acentuaram depois da Virgem Maria com o filho nos braços lhe ter aparecido uma noite quando rezava, combatia os deleites da vida. Depois, já a caminho do templo de Nossa Senhora de Monserrate, renovaria o voto de castidade. Assim, com o coração inflamado, não só negava o próprio corpo como se afastava do conforto que o clã familiar e conhecidos lhe ofereciam, pesem embora os gestos em contrário do seu irmão mais velho, Martin Garcia de Loiola.

Com uma perna mais curta que a outra, dificuldades na marcha e com dores bastantes para aconselharem outra resolução, porfiará nos seus propósitos. O pretexto imediato é a visita ao duque de Najera mas o destino marcado era já o santuário de Nossa Senhora de Monserrate onde *La* Moreneta, a imagem escurecida pelos anos e pelo fumo das velas, continuava a ver os devotos prostrarem-se aos seus pés. Montado numa mula iniciaria o percurso durante o qual os dois criados que o acompanhavam seriam dispensados e se registou o episódio da disputa com o mouro convertido, também viajante, e das dúvidas deste sobre a virgindade de Maria. Num povo das proximidades de Monserrate adquiriu a serapilheira, o saco de cânhamo áspero, para fazer a túnica com que cobriria o corpo até aos pés e que uma corda cingia na cintura. Este agasalho, umas alpercatas de esparto, uma cabaça e um bordão eram o equipamento com que almejava peregrinar para Jerusalém. Numa altura em que só podia calçar um pé porque o outro estava envolto em ligaduras.

---

[9] LACOUTURE, 1993: 24.

Vencidas as cerca de três centenas de quilómetros, a distância entre Azpeitia e Monserrate, Inigo chegou finalmente ao santuário onde se recompôs e se confessou a João Chanones, um monge francês. Na véspera do dia 25 de Março de 1522, quando, como reza o hagiógrafo «o Verbo eterno se vestiu da nossa carne nas entranhas da sua puríssima mãe», Inigo, em cerimónia muito próxima das solenidades medievais em que os filhos de algo eram armados cavaleiros, velou toda a noite perante a imagem românica da Virgem negra de Monserrate. Antes tinha-se despojado dos bens que lhe restavam. Tal como fizera com a mula, entregue ao mosteiro beneditino que aí havia, despojou-se do vestuário que usava, doando-o a um mendigo que se arrastava nas imediações do cenóbio, trocando-o pela vestimenta de saco. Seria já com este andrajo que, em acto simbólico de repúdio pela vida profana, depôs no altar da Virgem Morena a espada e o elmo, os mesmos instrumentos que durante anos lhe alimentaram os sonhos e lhe garantiram privilégios.

Não havia maneira das feridas sararem completamente. Mesmo assim, um dia, antes do sol se levantar, o coxo Inigo, meteu-se a caminho de Manresa que ficava a três léguas de Monserrate. Nesta altura o visionário já tinha aprofundado o desejo de mergulhar no completo anonimato. Mas durante a estada de onze meses naquela povoação, repartida entre um abrigo próximo do rio Cardoner e o hospital de Santa Lucia, a revolução interior aprofundar-se-ia.

A sua cabeça não se cobria com qualquer chapéu e o pano vil e grosseiro cobria-lhe o corpo. Os cabelos ao vento e um varapau na mão, essencial para apoiar a marcha de um incapacitado, pareciam-lhe mais conformes com o seu desejo de despojamento que o impelia para frequentes jejuns e penitências seguidas de longos períodos de oração que aprofundavam a ambição de martírio.

Tais estados psicológicos conduziam-no a visões como a da serpente sobre a qual, dizia, resplandeciam muitas coisas. Afinal era o diabo nas suas metamorfoses que de vez em quando lhe aparecia para o desviar da sua tenção. Outras vezes Inigo vislumbrava a humanidade de Cristo ou percebia a presença de Nossa Senhora. Todavia, seria nos alvores de 1523 que o vagabundo piedoso sofreu uma revelação de grande intensidade, e tão especial que lhe ampliou enormemente o entendimento das coisas do mundo e do céu. O episódio ficaria conhecido como a «iluminação do Cardoner», justamente por ter ocorrido numa das margens do rio de Manresa.

Sendo provável que os *Exercícios espirituais* tenham tido a sua génese neste momento de ascese também é plausível que a partir desse instante decisivo todas as hesitações e dúvidas existenciais tenham sido aplacadas por uma fé inquebrantável e, ao mesmo tempo, explosivamente geradora de comportamentos regulados por uma estratégia de acção que, uma vez estruturada, em poucos anos tocou boa parte do mundo. Mas os olhos de Inigo continuavam a fixar-se nas distantes terras de Jerusalém. Por isso tomou a resolução de marchar para Barcelona onde encontrou barco que o transportasse até Roma, cidade a que aportou no Domingo de Ramos de 1523. Pedro de Ribadeneira, registou que muitos foram os que tentaram desviar Inigo de empreender a viajem aos *locula sancta* da Palestina.

O mesmo padre enunciou as dificuldades da jornada para Veneza No seu desamparo valer-lhe-ia o consolo da aparição de Cristo e a incitação a sofrer novas provações por seu amor. Pelas casas mendigava o peregrino o seu sustento e à noite acomodava-se como podia num qualquer canto da Praça de S. Marcos. Alguns prodígios concorreram para que o duque de Veneza, Andrea Griti, o tivesse mandado subir a bordo da nave que capitaneava a frota que se dirigia (1523) para Chipre. No meio de várias desventuras, a mão de Deus continuava a acenar ao místico que em 4 de Setembro pisava o chão de Jerusalém. Mas, o seu desejo de permanência prolongada não colheu a aceitação do provincial dos franciscanos, pobres e sempre receosos das despesas com o resgate de cativos.

Era tempo de Inverno quando iniciou a viagem de retorno a Itália numa pequena, velha e carcomida nave que aportou a Veneza em meados de Janeiro de 1524. Depois, a partir de Génova rumou para Barcelona, acabando a sua peregrinação no ponto onde a tinha começado. Era o triunfo do princípio da circularidade. A experiência de vida tinha-lhe feito ver como o estudo e o conhecimento eram importantes. Por isso, talvez sob a influência da sua benfeitora, Isabel Rosel, Inigo, não obstante os seus trinta e três anos de idade, começou a receber lições de gramática na escola de Jerónimo Ardévalo.

## Inácio de sua graça. A toga e o birettum

Depois de aprender Gramática em Barcelona durante dois anos passou à Universidade de Alcalá de Henares para estudar Lógica e Filosofia e onde o seu inflamado comportamento religioso suscitou dúvidas suficientes para o levarem à prisão. Provação difícil donde sairia inocentado.

A fama da universidade de Paris considerada por Ribadeneira «la madre de todas las universidades, y comum escuela, y teatro del mundo[10]» atraiu Inigo de Loiola. Em 2 de Fevereiro de 1528, manquejando atrás de um burrico passava Inigo o limiar da Porta de Saint-Jacques, uma das aberturas da velha cintura defensiva de Paris de Francisco I. Alojou-se no hospício de Santiago mas tinha que mendigar diariamente o pão que metia à boca. A falta de recursos justificam a sua inscrição no colégio de Montaigu, instituição reputada pelos seus latinistas e gramáticos mas também conhecida pelo rigor e austeridade nos comportamentos e ainda por ser «o mais mal cheiroso, insalubre e inóspito dos cinquenta colégios parisienses[11]». No seu conjunto, estas escolas reuniam mais de uma dezena de milhar de escolares, metade dos quais eram estrangeiros. Na faculdade das artes os estudantes organizavam-se por nações, sendo que a *reverenda natio Gallicana*, além dos franceses, congregava os escolares provenientes de Itália, Espanha, Portugal e ainda da Turquia e do Egipto. Compreende-se assim a importância do latim como língua internacional num tempo em que a afirmação das línguas nacionais esbarrava em obstáculos que hoje temos

---

[10] RIBADENEYRA, 1609: 16.
[11] LACOUTURE, 1993: 58.

dificuldade em compreender. Valerá por isso a pena salientar que os colegiais que fossem apanhados a falar francês[12] se sujeitavam a sofrer penosos castigos corporais.

No convívio com as agruras da pobreza, Inigo de Loiola ainda achava maneira de se confortar do rigor das suas vivências quotidianas. No *Quartier Latin*, as penitências que a si próprio impunha conjuntamente com outros sinais de desprendimento material contagiaram a vontade de três estudantes espanhóis, Amador de Elduayen, Juan de Castro e Miguel Peralta, os quais pela diligência e capacidades intelectuais tinham alcançado fama junto de mestres e condiscípulos.

Arrebatados pela ideia de imitarem Cristo, estes rapazes de origem nobre puseram os livros de lado, desfizeram-se dos bens que possuíam e, irmanando-se com os pobres, passaram, tal como o seu mentor espiritual, a mendigar alimentos e a pernoitar no hospício onde o «peregrino» - assim era conhecido Loiola - se abrigava. Facto que suscitou grande animosidade junto dos professores e estudantes do Colégio de Santa Bárbara e até da comunidade espanhola residente. Tal como já ocorrera em Salamanca e Alcalá de Henares, as suspeitas do navarro ser um «iluminado» afoguearam alguns espíritos. Um notável de Montaigu, Pedro Ortiz, acicatado pelo português Diogo de Gouveia, denunciá-lo-ia à Inquisição. Mas o Inquisidor de Paris, o teólogo dominicano Mateo Ori, absolvê-lo-ia das suspeitas. Inocência e rectidão de princípios doutrinários eram conceitos que faziam parte das conclusões extraídas pelo Doutor dominicano e de que Inigo, não fosse o diabo tecê-las, solicitou cópia que conservou na sua posse. Ainda que nos admiremos, não demoraria muito tempo para «o peregrino» deixar Montaigu e transitar com o estatuto de pensionista para o colégio de Santa Bárbara onde partilharia a cela com Pierre Favre, Francisco de Iasu Y Xavier e com o professor de filosofia Juan de la Peña.

O passado recente tinha que estar ainda bem vivo na memória de Loiola. Mesmo assim o magnetismo da sua personalidade madura conseguia que as suas ideias se inscrevessem indelevelmente na atenção de alguns dos seus jovens companheiros. E ainda que admoestado por Juan de la Peña, preocupado com o facto dos alunos mostrarem maiores preocupações com a salvação das almas do que com a continuação dos estudo, o zelo de Loiola porfiou em aumentar o número de prosélitos. O reitor Diogo de Gouveia secundou o castigo público que lhe propuseram. Ao som da campana tangida, todos os alunos do colégio se encaminharam para a refeitório onde não demoraram a entrar os professores com a vergasta na mão. O espectáculo dos açoites iria começar. Tudo estava preparado para a humilhação pública de um homem feito e com a cabeça já laureada por algumas cãs.

Na sua dupla finalidade, o castigo serviria de exemplo aos companheiros muito mais jovens e fortalecia a autoridade dos mestres. Porém, a defesa de Inigo foi de tal forma convincente que tocou o coração do reitor, o qual, lançando-se aos seus pés em gesto de absoluta humildade, lhe pediu perdão por aquela afronta. Em 13 de Março de 1533, já com mais de quarenta anos de idade, recebia na igreja de *Sainte–Geneviève* o diploma que lhe conferia o título de mestre pela Faculdade das Artes de

[12] Só em 1539 o francês seria acreditado como língua oficial.

Paris. E seguidamente, em cerimónia académica de juramento dos estatutos, vestiria a toga enquanto a cabeça seria coberta com o solidéu de quatro bicos ou *birettum*. A partir daqui, esta insígnia de «mestre em artes» passaria a ser usada pelo navarro e os pintores, ao incorporarem-na nos seus retratos oficiais, torná-la-iam famosa. O competente diploma, selado em Maio do mesmo ano, além de certificar os estudos realizados tem ainda a particularidade de ser o documento onde pela primeira vez se atribuiu ao navarro o nome de Inácio de Loiola. Reparando na substituição de Inigo por Inácio, alguns estudiosos não enjeitam a possibilidade de tal novidade corresponder à expurgação de certas suspeitas que acompanhavam o nome Inigo por poder lançar raízes em meio não cristão.

Ainda que a faculdade de Artes, beneficiando do ambiente criado pelo Humanismo, tivesse logrado superiorizar-se às de Direito e de Medicina, a verdade é que Inácio entendeu aprofundar os seus conhecimentos em teologia. Razão pela qual lançou os olhos para a grande casa dos dominicanos, a mesma onde anos antes tinha sido chamado pelo inquisidor para justificar as suspeitas que recaíam sobre alguns dos seus comportamentos exacerbados. Durante este ano e meio de aperfeiçoamento, o maior grau de racionalidade nas emoções não excluía sacrifícios frequentes como quando se meteu na água fria de um rio junto da ponte onde havia de passar um seu conhecido a quem queria salvar da perdição, por causa da relação luxuriosa que mantinha com uma mulher.

Salvar as almas dos que andavam perdidos continua a ser a causa maior de Inácio cujas minudências biográficas não pretendemos seguir em pormenor. Contudo, como se lê no *Memoriale* de Pedro Favre, a reunião[13] de Inácio de Loiola com seis companheiros, alguns deles conhecidos do *Quartier Latin*[14], no dia 15 de Agosto de 1534, quando se celebra a Assunção de Nossa Senhora, na cripta da capela existente no Monte Martírio, em Montmartre, nos arredores de Paris, deve ser assinalada como facto relevante por corresponder aos fundamentos da Companhia de Jesus. Evidencie-se a presença neste pequeno grupo de Simão Rodrigues, um dos estudantes portugueses que D. João III enviou como bolseiros para o Colégio de Santa Bárbara. Da reunião fazia parte a celebração de uma missa, rezada por Pedro Favre, sacerdote há quatro meses, e em que os amigos de Inácio fizeram voto de repúdio pelos bens materiais,

---

[13] *In quello stesso anno, il giorno della Madonna d'agosto, tutti noi che avevamo la medesima determinazione e avevamo fatto gli Esercizi (ad eccezione di maestro Francesco, che pur avendo gli stessi propositi gli Esercizi non li aveva ancora fatti), ce ne andammo alla Chiesa di Santa Maria detta di Montmartre presso Parigi, a pronunciarvi ciascuno il voto di andare a Gerusalemme entro un determinato tempo; dopo di esser ritornati di lì, di metterci sotto l'obbedienza del Pontefice Romano, e ancora, dopo un certo giorno stabilito, lasciare partenti e reti, fatta eccezione del necessario sostentamento. Noi che allora ci riunimmo per la prima volta eravamo Ignazio, maestro Francesco (Javier), io Favre, maestro Bobadilla, maestro Laínez, maestro Salmerón e maestro Simone (Rodrigues). Jay non era ancora venuto a Parigi; invece maestro Giovanni (Codure) e Pascasio (Broët) non erano ancora stati presi con noi. Nell'anniversario, i due anni seguenti, ritornammo tutti in quel luogo con lo stesso proposito, per confermare la determinazione presa: e ci trovammo ogni volta ad averne un grande accrescimento di spirito. In quegli anni, o meglio nell'ultimo, si erano già uniti a noi maestro Jay, maestro Giovanni Codure e maestro Pascasio.*

[14] Deve notar-se, no entanto, que Pedro Favre e Francisco Xavier andavam três anos adiantados relativamente a Inácio e quem desde 1530, Francisco Xavier era professor no colégio de Dormans-Beauvais. Por outro lado, os títulos de Diego Laynez, Alfonso Salmeron, Bobadilla (Nicolas Alonso) e do português Simão Rodrigues tinham sido obtidos nas universidades de Acalá de Henares e de Portugal.

voto de castidade e voto de aprofundamento dos caminhos da espiritualidade. Neste sentido, puseram-se de acordo em peregrinarem até aos lugares santos de Jerusalém. Projecto que tinha a cidade de Veneza como pano de fundo visto ser o ponto de reunião dos elementos que se tinham congregado na igreja de Montmarte, os mesmos visionários que esperavam zarpar do seu porto para, na Palestina, trabalharem com denodo na salvação das almas dos infiéis. Com a ressalva de que não podendo cometer o empreendimento ou, cometendo-o, lhes fosse vedada a possibilidade de permanência na Terra Santa iriam prostrar-se aos pés de Sua Santidade para que empregasse as suas vidas ao serviço da Igreja.

Desde 1534 que se sentava no trono de S. Pedro um descendente dessas famílias aristocráticas italianas que, com a bandeira de Cristo alçada, durante gerações se tornaram muito experimentadas em manobrar os assuntos da paz e da guerra, defender interesses vários, interferir nas reuniões de altos dignitários eclesiásticos e atemorizar cidades e adversários com o lançamento de excomunhões. Justifica-se assim que Alessandro Farnese já aos vinte anos vestisse a púrpura cardinalícia. Mas até à sua investidura, aos sessenta e sete anos de idade, a vida deste antigo estudante da Universidade de Pisa não foi propriamente um modelo de santidade. O papa foi, portanto, um homem do seu tempo. E nessa altura o ambiente moral na grande Roma era comandado por padrões de assinalável depravação. O que equivale a dizer que o coração da cristandade estava muito enfermo.

Adoptando o nome de Paulo III Farnese (1534-49), o pontífice que Ticiano retratou, acabou por ceder aos enredos tecidos pelos embaixadores de D. João III nas câmaras particulares, salões e jardins dos palácios romanos para sancionar a reformulação da organização eclesiástica portuguesa. Mudanças de fôlego de que decorreu directamente a institucionalização das dioceses Portalegre, Leiria e, em 22 de Maio de 1545, com a assinatura da bula *Pro excellenti apostolicae sedis*, da de Miranda do Douro. Ao mesmo tempo iam ganhando densidade as medidas que procuravam restituir ao papado o seu antigo prestígio e fortaleciam a cadeia hierárquica do catolicismo. Em paralelo movia-se combate às posições dos cismáticos.

Seria em semelhante contexto que os primeiros prelados do bispado transmontano trabalharam para favorecer o estabelecimento dos padres da Companhia de Jesus em Bragança. Em Junho de 1537, ainda durante o tempo de permanência na cidade dos doges, o bispo Vicente Nigusanti conferiu ordenação presbiterial a Inácio, agora com quarenta e seis anos de idade, a Xavier, a Lainez, a Bobadilla, a Simão Rodrigues e a Codure. Dos *primi patres* apenas Salmeron, por contar apenas vinte dois anos, idade inferior à requerida, não seria ordenado. No entanto Inácio entendeu que deveria esperar um ano para rezar a sua primeira missa. À carga emocional deste momento talvez devesse acrescentar-se a ambição íntima de o fazer num dos templos de Jerusalém. Intentos que o avanço turco, ao impedir a navegação para terras do Oriente, frustrou. Seria em Roma, no Natal de 1538, que celebrou pela primeira vez, no altar do Presépio, numa das capelas da basílica de Santa Maria Maior.

Pouco a pouco, Roma ia assumindo para os inacianos o papel de uma nova Jerusalém. Como se o segmento vivencial iniciado com a aparição do apóstolo ao

aleijado de Pamplona tivesse o seu corolário lógico com a sujeição dos membros da Companhia à cátedra de Pedro. Associação que parece ter sido sancionada por desígnios superiores aos limites do entendimento humano, e que ocorreram num momento de pausa para oração que Inácio e os seus companheiros, Pedro Favre e Diego Lainez, tomaram quando percorriam a estrada de Siena a caminho da cidade papal (1537). O lugar chama-se *La Storta* e fica a poucos quilómetros de Roma. Em 1559, quando Inácio já não pertencia a este mundo, Diego Lainez, que viria a ser o segundo Geral da Companhia, relataria, oralmente, como o «peregrino» lhe contou que ali numa pequena e arruinada ermida foi sujeito de uma visão especial. No famoso episódio, que tomou a designação do lugar em que ocorreu, Inácio teve a sensação que o próprio Deus Pai, envolto numa luz claríssima, lhe inscreveu no coração as palavras *Ego vobis Romae propitius ero* (Ser-vos-ei propício e favorável em Roma).

Nas *Adhortationes* (1559) Lainez não passou em claro o significado daquele momento e as hesitações de Inácio na decifração da mensagem celeste. Todavia interessa acrescentar que os relatos da mesma visão também evidenciam a presença de Cristo com a Cruz às costas e as palavras que o Padre Eterno lhe disse: «Quero que recebas este como teu servidor». Em resposta, o próprio Cristo com rosto afável declarou ao visionário: «Quero que me sirvas». E se na espiritualidade deste momento parece encontrar-se a génese do nome «Companhia de Jesus» para a congregação que se constituía, salientem-se igualmente, acerca do episódio de *La Storta*, as impressões de Lainez por confirmarem os testemunhos que o português Luís Gonçalves da Câmara reteve directamente da boca do próprio Inácio de Loiola no Verão de 1553, que constam de *Acta Patris Ignatii*, texto também designado por *Autobiografia*. Luís Gonçalves da Câmara organizaria ainda o *Memoriale*, conjunto de anotações que nos dão a conhecer algumas opiniões e comentários de Inácio sobre diversos temas.

No episódio de *La Storta* deve também integrar-se o tempo de preparação que Inácio tomou antes da sua primeira missa já que correspondeu à vontade de intensificar a devoção a Nossa Senhora e às insistentes súplicas para que Maria, simbolicamente tomada como porta do céu e medianeira entre Deus e os homens, facilitasse o contacto de Inácio com o Redentor. A expressão mística de *La Storta* permitiria ainda caldear a Companhia como organização estruturada, tanto mais que se tornaram para todos muito inteligíveis as razões pelas quais o Nome de Jesus devia não somente intitular mas ainda configurar os propósitos e a dinâmica da nova Sociedade.

## *Digitus Dei est hic*

Quando entrava em Roma o coração de Inácio apertou-se porque os seus olhos não vislumbravam nada mais do que o casario com as janelas fechadas. Portanto, os comentários com os companheiros centravam-se nas incertezas do futuro. Receios que não tardariam a ser dissipados já que os obstáculos que iam surgindo não demoravam a ser ultrapassados sem dificuldades de monta. A começar pelas facilidades de instalação entre 1537 e 1538 numa pequena casa situada no monte Pincio. Mas

o reconhecimento da Companhia de Jesus abria os corações dos homens. Por isso a Sociedade se mudou para outro edifício situado perto do Tibre, à Ponte Sisto e depois para o casarão que ficava ao lado da antiga Torre de Melangino (via Delfini). Afinal as janelas não estavam assim tão fechadas. Em meados de Novembro de 1540 a concessão por Paulo III ao padre Pedro Cadacio, que ia entrar para a Companhia, da paróquia de *Santa Maria de la Strada,* equivalia a dotar os regulares com igreja própria. Aqui estiveram até à consagração, em 1584, do templo de Gesu, mecenaticamente patrocinado pelo cardeal Farnese, e que, sob diversas formas, foi modelo que iluminou muitas fábricas em variadas nações.

Ao mesmo tempo que a Companhia supria algumas carências elementares também encontrava maior apaziguamento nos espíritos que viam muitas desvantagens para a igreja através do reconhecimento e institucionalização de novas ordens religiosas. Por ser um dos cardeais mais irredutíveis, e um dos que mais pugnava pela correcção das congregações já existentes, Bartolomei Giudiccioni é bom exemplo da tendência dominante. Mas a influência do rei português D. João III e de Margarida de Áustria parece ter sido decisiva para mudar o teor das discussões e a estratégia de reenquadramento doutrinário. No novo contexto, quando o coração do cardeal G*iudicconi* foi tocado por «movimentos extraordinários» que foram capazes de inclinar a sua razão perante o que sentia ser a vontade divina, a frase *Ego vobis Romae propitius erro* ganharia todo o sentido e amplitude. Tais flexões, reflectindo os novos contornos da estratégia reformista, iam ao encontro do entendimento de Sua Santidade a quem se atribui a frase *Digitus Dei est hic* (este é o dedo de Deus) para significar a sua visão de um novo destino da igreja sendo que as metas propostas muito dependeriam da acção da nova congregação. Em Novembro de 1538, os prosélitos da Companhia, apresentando-se a Paulo III, recebiam ordens para ficarem em Roma e aí trabalharem. Pouco tempo depois, em Setembro de 1540, a bula *Regimini Militantis ecclesiae* legitimava a Sociedade de Jesus.

## A lição visual

Após um longo período em que o prestígio e a capacidade de influenciar se tornaram num manto que cobria a Europa e as partes onde os europeus tinham interesses, suceder-se-ia a desdita. A proscrição dos regulares, ocorrida na segunda metade o século XVIII quando a vontade de Pombal fazia lei, determinou que o ideário teológico e figurativo que, no tempo longo, prestigiou a Companhia de Jesus sofresse apoucamento. E a mudança da Sé de Miranda do Douro para Bragança, ocorrida pouco tempo depois, saldar-se-ia no reforço de tal hostilidade. Vaga, a antiga igreja dos jesuítas seria adaptada às novas funções diocesanas onde pontificava o bispo D. Frei Aleixo de Miranda Henriques que encabeçou, como algumas pastorais testemunham, um empenho militante na causa anti-jesuítica. Nesta altura, o gosto dos tectos pintados concedia graças às perspectivas que elaboradas arquitecturas abriam para as lonjuras celestiais, onde se elevavam imagens devocionais e se viam meninos brincando entre

vistosas e coloridas guirlandas. Portanto, a fortuna do procedimento tradicional que se comprazia em organizar o discurso narrativo de sentido hagiográfico numa sucessão de caixotões tenteava-se ao arrepio da assunção das tendências artísticas que mais recentemente tinham penetrado o panorama das artes em Portugal.

A lhaneza de espaço e as aberturas de regular lume justificavam a utilização da sacristia onde as tenebristas cenas continuavam a soletrar a lição edificante que consagrava traços biográficos de um obstinado a que, agora, se concedia pouca atenção. Utilização continuada porque o projecto de uma nova catedral, ao concitar todas as energias, fechava a mão a despesas evitáveis. Talvez por isso o programa narrativo da sacristia, delimitado por molduras e quartelões de talha dourada, tenha sido mantido *in situ*. Sofreria as consequências do alagamento do piso superior, da negra fumaça de um incêndio, de despudoradas aplicações de verniz, de repintes e até, provavelmente, mudanças na disposição primitiva das tábuas. Mesmo assim, pela intenção que presidiu à sua encomenda, pelo seu significado artístico e ainda pela fidelidade à publicação romana de 1609, urge valorizar este conjunto pictórico. Ainda que não se conheça o nome do pintor, que pode surgir quando se proceder a alguma operação de limpeza, nem a data exacta da sua execução, nem a razão ou razões que determinaram a eleição do programa para a sacristia e não para a nave da igreja. Além da informação visual para padres e fiéis, a prodigiosa vida de Inácio representava uma lição permanente para os estudantes do Colégio anexo à igreja. Talvez o caso da igreja lisboeta de S. Roque, em cuja sacristia se viam desde 1619 pinturas legendadas que glosavam episódios biográficos de Inácio e de Francisco Xavier, tenha inspirado os regulares de Bragança. Parece, por isso, importante uma anotação tomada em Dezembro de 1640 pelo padre Luís de Brito, na ocasião em que passava as responsabilidades da instituição bragançana para o novo reitor, o padre João Freire, e dando conta da ocorrência de algumas obras mencionava também a realização de «dezasseis paineis, (dos quais) quatro servem capella[15]».

Dezassete anos mais tarde, seria a vez do reitor João da Rocha, registar que a área da sacristia tinha sido duplicada e de especificar que «toda a sancristia se ornou no tecto com pintura, e com muitos painéis que não tinha[16]». Uma outra referênia surgirá nas «Litterae annuae», correspondentes ao período 1700-1710, quando além de obras na sacristia, também se apontava a existência de «um conjunto de páineis pintados com cenas da vida de Santo Inácio, visando a recreação e alimento espiritual de quem as contemplava[17]». Nesta medida, o ano de 1657 parece ter sido determinante para a concretização de um empreendimento pictórico em que, em comparação com as estampas que lhe serviram de orientação, o autor mostrou alguma incapacidade para afirmar o valor psicológico dos retratos, limitações em transmitir vivacidade de espírito e de atitude aos protagonistas, e incompreensão das subtilezas de luz para fazer cintilar as paisagens onde se apagavam os elementos arquitectónicos que continuavam a testemunhar a força das referências clássicas.

---

[15] MARTINS, 1994: 638.
[16] MARTINS, 1994: 651.
[17] MARTINS, 1994: 678.

**Figura n.º 1 –** Sacristia da igreja dos jesuítas, em Bragança

**Figura n.º 2** – Inigo. Cabelo longo e traje mundanal com espada

**Figura n.º 3** – Folha de rosto de Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Jesv Fvndatoris

**Figura n.º 4** – Sacristia da igreja dos jesuítas, em Bragança. Alçado

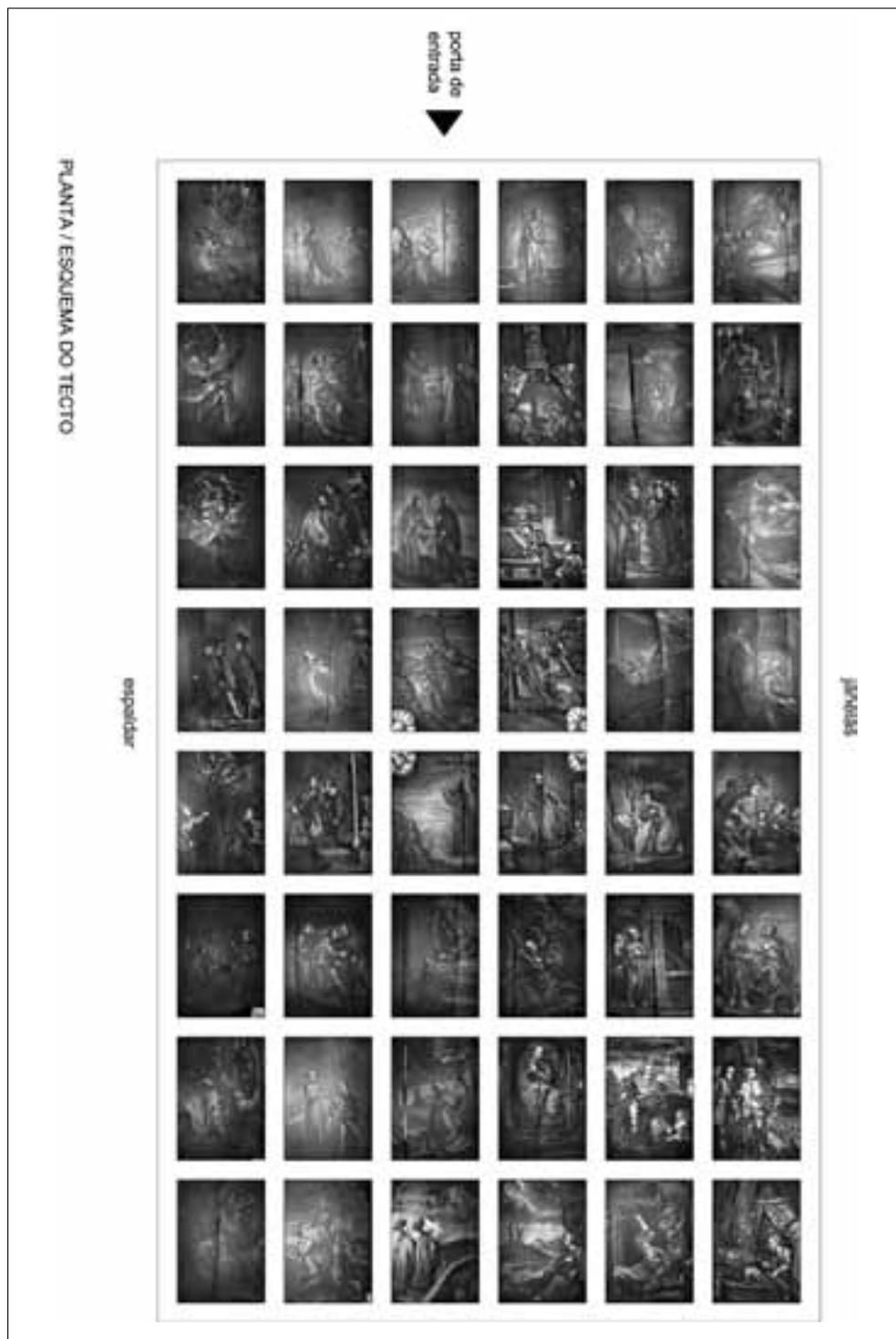



**Figura n.º 5 –** Sacristia da igreja dos jesuítas, em Bragança. Caixotões do tecto

## Bibliografia

BAILEY, Gauvin Alexander, 2003 – *Between Renaissance and Baroque. Jesuit art in Rome, 1565-1610*. Toronto: University of Toronto Press.

LACOUTURE, Jean, 1993 – *Os Jesuítas*. Lisboa: Editorial Estampa.

MARTINS, Fausto Sanches, 1994 – A *arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal: 1542-1759I* (Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras do Porto), vol. I. Porto.

PACHECO, Francisco, 1990 – *El arte de la pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra.

PFEIFFER, Heinrich, 2005 – "The iconography of the Society of Jesus", in O'MALLEY, John, BAILEY, Gauvin Alexander (orgs.) – *The jesuits and the arts*. Filadélfia, pp. 201-228.

RIBADENEIRA, Pedro de, 1609 – *Vida dos santos extravagantes*.

RODRIGUES, Luís Alexandre, 2005 – ''Subsídios iconográficos da cultura de massas. As festas realizadas em Bragança pela Companhia de Jesus na sequência das canonizações de Santo Inácio de Loiola e de S. Francisco Xavier''. *Brigantia*, vol. XXV, n.º3/4. Bragança, pp. 3-32.

*VITA Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*, 1609. Roma.

# Artes Mecânicas
# – Enfermaria e Botica em espaços Beneditinos

*Manuel Engrácia ANTUNES*

Exemplos de artes decorativas ao serviço dos cuidados de saúde nos "estados" de unidades no Norte de Portugal

1. Cura de enfermos na Regra e na Congregação de S. Bento de Portugal
2. Símplices e compostos oficinais
3. Vasos, alfaias e instrumentos

## 1. Cura de enfermos na Regra e na Congregação de S. Bento de Portugal

### 1.1. Na Regra

A Regra de S. Bento dedica, ao longo de muitos dos seus capítulos um cuidado muito especial às enfermidades[1], aos enfermos[2], e aos cuidados que lhes deviam ser dispensados nos Mosteiros da Ordem Beneditina, considerando quer as enfermidades do corpo – *infirmitas corporem*, quer as alma – *infirmitas animam*.

Um deles, o capítulo trinta e seis será mesmo titulado – De Infirmis Fratribus[3].

[1] *RÈGLE de Saint Benoît*, 1987. Alguns exemplos de referências a enfermidades da alma: p. 25, 26, cap. 27 – *Qualiter debeat Abbas sollicitus esse circa excommunicatos – Infirmitati compassus est*. Alguns exemplos de referências a enfermidades do corpo: p. 33, 34, cap. 34 – *Si omnes aequaliter debeant necessária accipere – infirmitatum consideratio* [...] *humilietur pro infirmitate*; p. 38, 39, cap. 39 – *De mensura cibus – propter diversorum infirmitatibus*; p. 124, 125, cap. 55 – *De vestiario vel calceario fratrum – Abbas consideret* infirmitates. Alguns exemplos de referências a enfermidades físicas e morais: p. 160, 161, cap. 72 – *De zelo bono quod debent monachi habere – infirmitates suas tolerent*.

[2] *RÈGLE de Saint Benoît*, 1987. Alguns exemplos de referências aos enfermos de enfermidades do corpo e do espírito: p. 22, 23, cap. 4 – *Quae sunt instrumenta bonorum operum – infirmum visitare*; p. 80 a 83, cap. 31 – *De cellarario monasterii qualis sit – Infirmorum, infantum*; p. 96, 97 – cap. 40 – *De mensura potus – infirmorum contuentes imbecillitatem*; p. 98 a 101 – *Ut post completorum nemo loquatur – quia infirmis intellectibus*; p. 110 a 113, cap. 48 – *De opera manuum cotidiana – infirmis aut delicatis*. Alguns exemplos de referências aos enfermos de enfermidades da alma: p. 74, 75 – *Qualiter debeat Abbas sollicitus esse circa excommunicatos – infirmarum animarum*; p. 76 a 79 – cap. 28 – *De his qui saepius correpti emendare noluerint – salutem circa infirmum*; p. 144 a 149 – cap. 64 – *De ordinando Abbate – infirmi non refugiant*.

[3] *RÈGLE de Saint Benoît*, 1987: 88 a 91 – *De infirmis fratribus, com inúmeras referências aos enfermos : infirmorum cura ante omnia ; infirmus fui et visitastis; infirmi considerent in honorem; infirmis sit cella; balnearum usus infirmis; carnium esus infirmis; ne* [...] *negligantur infirmi*.

A edição da Regra de 1586[4], sob a égide da recém criada Congregação de São Bento do Reino de Portugal, diz o seguinte nesse capítulo trinta e seis, quanto aos irmãos enfermos:

> *Sobretudo e antes de todas as coisas s há-de ter conta com os enfermos e muito particular cuidado deles. E assim os hão-de servir como se servisse a Cristo. Porque ele disse: 'Fui enfermo e visitaste-me' e 'o que fizeste a um destes pequenos, a mim o fizestes'* (Mateus, 25). *Mas os enfermos considerem que por honra de Deus os servem, e com suas demasiadas sobejidões não entristeçam os irmãos que os servem. Os quais contudo, devem ser sofridos com paciência, porque dos tais se alcança maior prémio. Assim, que o Abade tenha muito grande cuidado que não haja negligência em a cura dos enfermos; para os quais haja um aposento apartado e deputado; e tenham enfermeiro, temente a Deus, diligente e solícito; que os sirva. Os banhos dêem-se aos enfermos quando tiverem deles necessidade; porém aos sãos, e particularmente aos mancebos permitam-se poucas vezes. O comer carne também se permita aos enfermos, e aos muito fracos para que possam convalescer. E como se acharem melhor (segundo o costume) ninguém mais a coma. Tenha o Abade muito grande cuidado que nem o celeireiro, nem os que servem os enfermos sejam descuidados e negligentes em o que toca aos enfermos, porque sobre ele carrega o que os seus discípulos tiverem de culpa*[5].

Ao abordar no capítulo vinte e oito o que fazer com os irmãos que, embora muitas vezes castigados se não emendassem, o texto da Regra, recorre a uma linguagem metafórica inspirada na medicina:

> [...] *se ainda assim se não emendar* [...] *então o Abade faça o que o sábio médico, se por branduras, se unguentos de exortações, se mezinhas das santas escrituras, se enfim cautério de excomunhão, ou feridas de açoites* [...] *para que o Senhor que tudo pode, obre saúde em o irmão que está enfermo*[6].

## 1.2. Na Congregação de S. Bento do Reino de Portugal

### *1.2.1. Exemplos em Actas de Capítulos Gerais e Privados e Juntas Gerais*

Na documentação consultada, as referências aos cuidados com a saúde, a cura dos enfermos surgem desde o final do séc. XVI. Por exemplo no Capítulo Geral reunido no Mosteiro de Pombeiro em 1584[7]:

> *Haja enfermeiros que tenham o necessário* [...] *porquanto os mais dos nossos Mosteiros estão fora das cidades os doentes não podem ser tão bem providos de mezinhas e coisas necessárias da botica, se manda aos Prelados pela obediência que dentro em oito meses ordenem oficial boticário enfermeiro que tenha em seu poder as coisas necessárias para os tais enfermos, a saber, açúcar rosado, marmeladas, óleos e águas destiladas a as mais coisas necessárias para doentes e mal dispostos. E que por nenhum caso os Prelados tenham estas e outras semelhantes em seu poder.*

[4] *REGRA do Glorioso Patriarcha Sam Bento*, 1586.
[5] *REGRA do Glorioso Patriarcha Sam Bento*, 1586, f. 27v. e 28.
[6] *REGRA do Glorioso Patriarcha Sam Bento*, Lisboa, 1586, f. 24.
[7] ARQUIVO do Mosteiro de São Bento de Singeverga, Capítulo Geral de 1584, Bezerro n.º 1, f. 7v. e 8.

*Se dê salário ao médico* […] *dentro em tempo de seis meses cada Mosteiro tenha médico assalariado para que na cura dos religiosos enfermos não haja faltas e detrimento.*

O Capítulo Privado reunido em Lisboa em 1589 abordaria uma distribuição de especiarias pelas casas da Congregação[8]:

*Daqui em diante se dê às casas a metade da especiaria que a cada uma cabe, e a outra metade fique no Mosteiro de Lisboa enquanto não tiver renda suficiente. E o que assim vem a cada a casa ao todo é o seguinte:*

*De pimenta 12 arráteis, de cravo 6 arráteis, de canela 10 arráteis, de gengibre 4 arráteis, de malagueta 5 arráteis, de incenso 6 arráteis. Isto é o que ao todo vem a cada casa. A metade disto se dará às casas daqui em diante como dito é que vem a ser a cada casa: De pimenta 6 arráteis, de cravo 3 arráteis, de canela 5 arráteis, de gengibre 2 arráteis, de malagueta 2,5 arráteis, de incenso 3 arráteis.*

Com efeito segundo um alvará do rei D. Sebastião de 23 de Dezembro de 1573, três anos depois da Criação da Congregação Beneditina Portuguesa, as casas da Ordem receberiam especiarias[9]:

[…] *vendo eu como a Ordem de S. Bento se torna a reedificar nestes Reinos, e se acrescentam neles casas da dita Ordem que de novo se fundam, e mais número de religiosos nelas que nas que dantes havia e com exemplo virtude, e reformação querendo dar a isso favor, e ainda, e porque nos mosteiros da dita Ordem tenham mais obrigação e encomendarem a Nosso Senhor o próspero estado de meus Reinos e especialmente das coisas da Índia , hei por bem de lhes fazer mercê por esmola que do Primeiro de Janeiro deste ano de 73 em diante haja cada um dos Mosteiros da dita Ordem que agora são e pelo tempo forem a especiaria abaixo declarada para despesa das ditas casas pela muita parte do ano que comem pescado e não carne por sua Regra. A saber: A casa de São Bento da Saúde que se agora fundou junto da cidade de Lisboa haverá em cada um ano e o dito tempo em diante 20 arráteis de pimenta, e as outras casas da dita Ordem do Reino haverão cada uma 12 arráteis da dita pimenta. E assim a dita casa como cada uma das outras haverão 6 arráteis de cravo, e 10 arráteis de canela, e 4 arráteis de gengibre, e de malagueta 5 arráteis, de incenso 6 arráteis quando o houver na casa. Pelo que mando ao provedor e oficiais da casa da Índia que do dito tempo em diante façam dar a cada uma das ditas casas a especiaria acima declarada* […].

### *1.2.2. Nas Constituições*

#### *1.2.2.1. As Constituições impressas de 1590*

O seu capítulo quarenta e dois trata:

*Da cura dos Enfermos e qualidade dos Enfermeiros*

*Os Prelados conforme a obrigação que têm acerca das almas dos seus súbditos, assim também não se devem descuidar da cura, e consolação dos enfermos, regendo-se pelo que nosso Padre*

[8] ARQUIVO do Mosteiro de São Bento de Singeverga, Capítulo Privado de 1589, Bezerro n.º 1, f. 6v.

[9] ARQUIVO do Mosteiro de São Bento de Singeverga, Caixa 1, n.º 42 c.

*São Bento diz na sua Regra, a saber: que ante todas as coisas, e sobre todas elas, os Prelados tenham cuidado da cura dos doentes.*

*E pois estando os religiosos sãos lhes mandam que trabalhem, assim estando enfermos os deve mandar curar, e visitá-los muitas vezes, consolando-os e animando-os, e saber deles se padecem alguma necessidade, e se há negligência na sua cura. O Prelado eleja um religioso que seja caritativo, paciente, humilde, e compassivo, para que tenha cargo dos enfermos, aos quais não dê mais que o que o Físico ordenar em seu tempo, porque conceder ao enfermo seus apetites, não é caridade, senão crueldade. Em cada casa mandamos pela obediência que haja alguma maneira de botica, destilando em seu tempo águas, e tendo azeite, canafístola, e alguns xaropes, que algum boticário poderá fazer.*

*Porque as casas que estão fora de povoado em que haja físico e botica têm necessidade de estarem providas de coisas semelhantes, não falte açúcar, amêndoas, passas, e todo o necessário para ajudas*[10].

*E todas as casas tenham médico assalariado.*

*Haja roupa de cama, panos de cabeça, camisas, lençóis, travesseiros, toalhas e escapulários de dormir sem capelo para os enfermos, porque tudo é necessário.*

*Comprem-se vidros, e louça, que somente sirva para a enfermaria.*

*O que tudo se manda aos Prelados sob pena de suspensão de seu cargo por 3 meses.*

### *1.2.2.2. As Constituições impressas de 1629-32*[11]

No livro V, Constituição III, Capítulo V, artigo segundo trata:

Do Enfermeiro do Mosteiro

*O Ofício de Enfermeiro é ter cuidado de tudo o necessário para cura dos enfermos, a ele mandamos se entregue tudo para que tenha debaixo de chave e dê conta. E se os enfermos forem muitos, dê-se-lhe ajudador um dos mais necessários.*

*Em cada mosteiro se apreste uma enfermaria para curarem os doentes, na qual conforme ao número de monges, haverá leitos ornados religiosamente, e tudo o mais necessário ao serviço dos enfermos, ou seja de lã ou de linho, a saber lençóis, colchões, cobertores, panos de cabeça, toalhas e guardanapos, colheres de prata, e vasos de barro e vidro* [...]

*Prato de estanho e tigelas de chumbo para as sangrias, e alambique para destilar águas de flores e ervas medicinais, que o enfermeiro mandará fazer em seu tempo, colhendo* [...] *as que forem necessárias para mezinhas e guarda-las-á na enfermaria.*

*Mandamos que na enfermaria haja água rosada, água de flor, e outras, óleo e azeite rosado, açúcar, passas de uva e ameixas, amêndoas, marmeladas, açúcar rosado e outros doces que o enfermeiro pedirá ao celeireiro guardando tudo…*

---

10 BLUTEAU, R. – *Vocabulario Portuguez e Latino*. Disponível na internet em: <http//www.ieb.usp.br/online/índex.asp> – ajudas: remédio fluido para ajudar a natureza para desobstruir a região inferior do ventre. É uma lavagem do ventre com seringa. Serve para limpar, provocar e facilitar a saída, e amolentar a dureza dos excrementos. Para correger destemperanças, abrandar dores, matar bichas nos intestinos, etc. Suetónio também chama clister ao instrumento com que se deitam as ajudas.

11 A.D.B., Ms. 159, f. 242 a 244.

### *1.2.3. Nos "estados"*

Os relatórios trienais de cada mosteiro para serem lidos em Capítulo Geral, vulgarmente designados por "estados", abrem com uma rubrica designada – "estado em que ficou a casa", em que se regista a situação que encontrará o novo Abade, e acaba com outra rubrica designada "estado em que fica a casa", registando o que deixa o Abade cessante.

A Congregação iria estabelecer a obrigatoriedade de o Abade cessante deixar sempre garantidos alguns artigos, nomeadamente respeitando à cura dos enfermos, monges, criados, pobres, e mesmo dos irracionais.

Para além destas rubricas, as relativas ao livro do gastador, às obras, e ao livro da enfermaria também registam dados respeitantes aos cuidados com a cura dos enfermos.

Antes de apresentar alguns dados entre 1653 e 1783 respeitantes ao mosteiro de Carvoeiro, registam-se outros exemplos do séc. XVII, que respondem à obrigatoriedade de manter uma reserva de produtos naturais e de compostos oficinais para a cura dos enfermos.

No mosteiro de Pendorada em 1629, ficou na enfermaria uma caixa de marmelada, dois arráteis de açúcar, cinco arráteis de uvas passas, um alqueire de ameixas velhas e uma arrátel de amêndoas, vidros de águas e azeite e vinagre rosado, e fica na enfermaria passas e ameixas e açúcar, azeite rosado, vinagre, águas e canafistula[12].

No mosteiro de Rendufe em 1662, ficou meia arroba de açúcar na enfermaria, 3 panelas de abóbora ralada, e 2 caixas de perada, e uma de marmelada; na arca do depósito meio arrátel de açafrão, nove arráteis de pimenta, e meia de canela[13]. E fica na enfermaria uma caixa de cidrada, outra de pessegada, 3 porcelanas de marmelada, 17 arráteis de açúcar, umas poucas de ameixas, e 2 garrafas para águas; fica no depósito uma quarta e meia de açafrão pouco mais ou menos, fica uma pouca de pimenta[14]. Em 1665, fica na enfermaria uma porcelana de pessegada e 2 de marmelada, e um açafate de passas[15].

No mosteiro de Basto em 1629, ficou na enfermaria 7 vidros de águas destiladas, açúcar, amêndoas, passas, ameixas e 11 arráteis de marmelada[16].

No mosteiro de Pombeiro em 1629, ficou na enfermaria, uma caixa de marmelada, 2 arráteis de açúcar, 5 arráteis de uvas passadas, 1 alqueire de ameixas velhas, 1 arrátel de amêndoas, vidros de águas e azeite e vinagre rosado, e fica passas e ameixas, açúcar, azeite rosado, vinagre, águas e canafistula[17].

No mosteiro de Santo Tirso em 1653, fez-se um armário grande para a enfermaria, e porque está ainda por acabar em casa do oficial, ficam as coisas necessárias para a prover na mão do enfermeiro[18]. Em 1719, puseram-se umas guarda-roupas e se

---

[12] A.D.B., CSB, 101, 1629, f. 1, e 10v.
[13] A.D.B., CSB, 116, 1662, f. 1v.
[14] A.D.B., CSB, 116, 1662, f. 10.
[15] A.D.B., CSB, 116, 1665, f. 8.
[16] A.D.B., CSB, 132, 1629, f. 1.
[17] A.D.B., CSB, 121, 1629, f. 1 e 10v.
[18] A.D.B., CSB, 109, 1653, f. 11v.

pintaram, à porta do hospício para se guardarem as coisas da enfermaria e dispensa[19]. As grandes obras da nova botica de Santo Tirso estão registadas em pormenor nos estados de 1746[20].

No mosteiro de Tibães em 1650, fica na enfermaria um pote de azeite rosado, e no depósito cravo, pimenta e canela em abundância[21].

Outros exemplos nos "estados" do mosteiro de Santa Maria de Carvoeiro:

1653[22]

[estado em que fica a casa]

*[…] Uma frasqueira de seis frascos, quatro dos quais ficam cheios de água de flor e dois de água de rosa. Mais um frasco de azeite rosado, outro de vinagre rosado. Três caixas de marmelada, e oito arráteis de açúcar para doentes e pobres porquanto este mosteiro é botica neste intorno. Ficam duas canadas de mel para o mesmo.*

1665[23]

[estado em que fica a casa]

*[…] Fica na enfermaria uma colher de prata […].*

1671[24]

[obras]

*[…] Comprou-se uma seringa de latão*

*Aos pobres geralmente se acudiu não só com o ordinário, mas também com o açúcar e mais doces […]*

*[estado em que fica a casa]*

*[…] Fica azeite e vinagre rosado e uma garrafa de água de flor. Fica uma panela com ameixas doces e uma caixa com marmelada para os pobres […].*

1713[25]

[estado em que fica a casa]

*[…] Fica na cela dos Prelados uma frasqueira […].*

1731[26]

[obras]

*[…] Solhou-se a casa da barbearia […] e pôs-se um guardaroupa para recolhimento das alfaias da enfermaria […].*

1752[27]

[livro da enfermaria]

*[…]*

---

19 A.D.B., CSB, 109, 1719, f. 14.
20 A.D.B., CSB, 110, 1746. CORREIA, 2000: 83-88; ANTUNES, 2007: 655-658.
21 A.D.B., CSB, 112, 1650, f. 8 e 9.
22 A.D.B., CSB 123, 1653, f. 10.
23 A.D.B., CSB 123, 1665, f. 9.
24 A.D.B., CSB 123, 1671, fs. 7 e 8.
25 A.D.B., CSB 123, 1713, fs. 2 e 2v.
26 A.D.B., CSB 123, 1731, f. 7.
27 A.D.B., CSB 123, 1752, f. 10.

*Leites – 1.400 réis*
*Aguardente – 340 réis*
*ameixas, amêndoas doces e papoulas – 980 réis*
*açúcar mascavado – 1.240 réis*
*receitas – 43.788 réis*

1755[28]
[livro da enfermaria]
*ameixas e papoulas – 620 réis*
*água de Inglaterra – 15.080 réis*
*médicos e cirurgiões – 14.800 réis*
*bálsamo católico, espírito benedictino e outras águas e licores – 2.840 réis*
*vidros – 240 réis*
*leites – 2.810 réis*
*açúcar rosado e mascavado – 510 réis*
*[ilegível]*
*Receitas – 44.190 réis*
*Portadores – 700 réis*
*gastos de monges que foram a caldas e banhos – 54.134 réis*

[obras]
*Enfermaria - Puseram-se nesta oficina de novo*
*16 garrafas com várias medicinas*
*1 frasco*
*4 vidros de diversos remédios*
*1 clister de estanho*
*1 prato de estanho com 4 sangradeiras*
*1 cuspideira*
*1 serviço de estanho*
*1 caldeira de cobre.*

1758[29]
[livro da enfermaria]
*Cirurgiões – 1.440 réis*
*unguentos e mais remédios – 2.050 réis*
*ameixas e papoulas – 240 réis*
*açúcar – 1.010 réis*
*água de Inglaterra – 2.000 réis*
*ao boticário pelas receitas – 11.480 réis*

1761[30]
[livro da enfermaria]

---

[28] A.D.B., CSB 123, 1755, fs. 10v., e 14.
[29] A.D.B., CSB 123, 1758, f. 9v.
[30] A.D.B., CSB 123, 1761, f. 11.

*papoulas e violetas – 470 réis*
*açúcar mascavado – 1.160 réis*
*cirurgiões – 800 réis*
*banhos e funeral – 22.592 réis*
*receitas – 23.180 réis.*

1764[31]
[obras]
*na enfermaria se pôs uma bacia grande para banhos.*

1767[32]
[livro da enfermaria]
*caldas e banhos – 35.340 réis*
*receitas da comunidade e pobres – 24.754 réis*
*vidros e vasos – 680 réis*
*gastos – 615 réis*
*cirurgiões – 6.440 réis*
*provimento da enfermaria – 2.350 réis*

[obras]
*na enfermaria se puseram*
*2 garrafas*
*1 dúzia de ventosas*
*1 ourinol*
*2 serviços e um camocho para os mesmos*
*2 ataduras*

1773[33]
[livro da enfermaria]
*Açúcar – 2.960 réis*
*Aguardente – 180 réis*
*leite – 810 réis*
*caldas e banhos – 62.910 réis*
*receitas – 16.765 réis*

1776[34]
[livro da enfermaria]
*Açúcar – 2.070 réis*
*aguardente e miudezas – 1.390 réis*
*caldas e banhos – 60.260 réis*
*receitas e portadores – 31.420 réis*

---

[31] A.D.B., CSB 123, 1764, f. 12v.
[32] A.D.B., CSB 123, 1767, fs. 9v. e 13.
[33] A.D.B., CSB 123, 1773, f. 8v.
[34] A.D.B., CSB 123, 1776, f. 8v.

1779[35]
[livro da enfermaria]
*Açúcar – 3.600 réis*
*Louça – 130 réis*
*Aguardente – 1.290 réis*
*Leite – 235 réis*
*Caldas – 27.390 réis*
*Gastos – 2.220 réis*
*receitas da comunidade e pobres – 37.840 réis*

[obras]
*comprou-se uma bacia de latão grande para a enfermaria*

1780[36]
[livro da enfermaria]
*Receitas – 39.372 réis*
*miudezas e portadores – 7.620 réis*
*açúcar – 2.200 réis*
*caldas – 47.498 réis*
*aguardente – 1.150 réis*

1783[37]
[livro da enfermaria]
*Receitas – 49.925 réis*
*banhos e caldas – 135.995 réis*
*açúcar – 2.750 réis*
*miudezas – 2.760 réis*

[obras]
*na enfermaria se puseram umas balanças e vários remédios e miudezas.*

## 2. Exemplos de "compostos oficinais"

Na sua obra sobre farmacopeia publicada em 1772[38], Frei João de Jesus Maria, administrador da botica do mosteiro de Santo Tirso, enumera uma série de compostos oficinais. Por exemplo:

Ácido vinoso exaltado
Águas oficinais ou destiladas
Espíritos oficinais
Sais oficinais

---

35 A.D.B., CSB 123, 1779, f. 8v. e 11v.
36 A.D.B., CSB 123, 1780, f. 8v.
37 A.D.B., CSB 123, 1783, f. 9v. e 12.
38 DIAS, 2007: 77. MARIA, 1772.

Óleos em geral
Cozimentos
Clisteres e injecções
Colírios
Emulções
Infusão, tinturas
Tinturas essenciais e elixires
Sucos áqueos oficinais
Mucilagens
Extractos sólidos
Bálsamos
Misturas artificiais
Xaropes
Julepes
Conditos, conservas e polpas
Looches
Gelatinas, mucilagens e miva
Confeições, electuários e opiados
Rotulas
Troquiscos
Pílulas
Pós
Emplastros, cerotos, dropaces
Cataplasmas
Unguentos e lineamentos

Nas breves referências incluídas nos "estados" à provisão das enfermarias a modo de boticas nos mosteiros beneditinos dos montes, encontramos referências a vários destes compostos oficinais:

## Ácido vinoso exaltado[39]

Trata-se segundo parece, de um vinoso fluido, onde se incluem os vinagres simples, compostos, e destilados. Entre eles o "vinagre rosado" – *acetum rosarum commune* – citado com frequência na documentação consultada. Este vinagre era feito por infusão de flores secas de rosas vermelhas, em vaso de vidro, durante 20 dias. Serviam, tomados com os alimentos, ou misturados com medicamentos para detergir, temperar e excitar o apetite de comer, para suspender os vómitos, para domar as dores provenientes de humores acres, sendo eficazes nas escaldaduras abrandando as dores e não deixando empolar.

[39] MARIA, 1772: 181-185.

### Águas oficinais ou destiladas[40]

Trata-se segundo parece de um licor. Aqui se inclui a água rosada – *aqua rosarum* – presente na documentação consultada. Esta água era usa internamente, com os cordiais temperantes e confortantes, e externamente com os colírios, emborcações e defensivos temperantes e resolutivos.

### Espíritos oficinais[41]

Trata-se segundo parece de um licor aquoso ou oleoso. Neste grupo se inclui a aguardente – *spiritus vini*, ou *aqua vitae* - simples espírito de vinho vulgar. A agua ardente, usada internamente, era própria para roborar os espíritos vitais, confortar o estômago, aquecer as entranhas, consumir as fleumas, discutir os flatos, vigorar o coração, facilitar o círculo do sangue, e restaurar as forças. Era a conselhável nas vertigens, síncopes, e letargos provocados por causa fria. Em uso externo, tinha utilidade nas contusões, feridas, queimaduras, ersipelas, dores frias, e para roborar as partes paralíticas. Desaconselhada aos meninos e ás pessoas esacndecidas, secas, melancólicas, adustas, biliosas, e sulfúreo-sanguíneas.

E a chamada água da Rainha da Hungria – *aqua Reginae Hungariae correcta*, ou *spiritus rorismarinii* – feita a partir de flores de alecrim com aguardente. Era aconselhável nos letargos, apoplexia e paralisia. Também útil nos flatos, para o estômago, cabeça e mais partes do corpo.

### Óleos[42]

Trata-se de licor untuoso, ou gorda substância. Entre eles figura o azeite rosado – *oleum rosatum* – presente na documentação. Era feito com azeite e rosas vermelhas ou pérsicas maceradas por 8 dias. Recomendado para as dores – humedecendo-as, refrigerando-as, abrandando-as, resolvendo-as, e dulcificando-as. Temperava as partes inflamadas, o calor dos rins, e a cabeça.

### Bálsamos[43]

Trata-se de um resinoso licor odorífero. Entre eles, o bálsamo católico – *balsamum catholicum* – referido na documentação consultada. Era este bálsamo um especial consolidante para as feridas feitas de qualquer modo, devendo ser seringado nas feridas profundas, e posto em fios nas superficiais. Logo após a aplicação, dever-se-ia cobrir com um pano dobrado molhado em partes iguais de aguardente e água de sabugueiro. Encarnava, cicatrizava, impedia a gangrena. Curava as escaldaduras sem deixar sinal. Tirava as bexigas. Recomendados nas cólicas, nas tosses, nas pleurizes. Recupera as forças, robora o estômago. Fortifica os nervos, refirma as gengivas, rebate a dor de dentes. Tem aceitação nas queixas dos olhos, e seca gonorreias. Untando as fontes da cabeça rebate as enxaquecas, usando-se também nas encravaduras das bestas.

---

[40] MARIA, 1772: 186-193 (tratado II).
[41] MARIA, 1772: 214-220 (tratado II).
[42] MARIA, 1772: 231-255 (tratado II).
[43] MARIA, 1772: 306-310 (tratado II).

**Xaropes**[44]

Trata-se de um medicamento fluido ou extracto líquido, com uma consistência tal, que lançadas algumas gotas sobre Pulido mármore ou tábua, não correm. Entre eles o xarope de flores de papoulas – *syrupus papaveris* - . Era somnífero e bom para dulcificar o acre dos humores. Com aceitação nas desinterias e hemorragias. Temperava as tosses secas e catarrais.

**Conditos, conservas e polpas**[45]

Trata-se de uma consistência apta de se tomarem às colheres.

Conditos respeitam àquilo que, ou seja puré alimento, ou medicamento, adquire por benefício da arte, com o adjunto do açúcar ou mel, suave gosto e longa perduração.

Conserva seria uma confecção com açúcar, para que possa por algum tempo conservar-se incorrupta. As conservas capitais especializam-se: para a apoplexia, as de alfazema, rosmaninho, salva e alecrim; para a paralisia, a de flor de calendula; para a epilepsia, as de flor de tília e lírio convale, peonia e eufrásia famosa nas queixas dos olhos; para as queixas do bofe, as de flores de tussilago, papoulas, violetas, folhas de avenca, etc; por cordiais se reconhecem as conservas de flores de borragem, violetas, línguas de vaca, e cravos hortenses; por estomáticas as conservas de cascas de laranja, de cidra, da flor de acintro, da raís de angélica, etc.

Passando em revista brevemente algumas designações respeitantes às consistências destes compostos oficinais, parece podermos distinguir diversas categorias:

> a líquida – vinoso fluido, extracções líquidas, medicamento líquido, forma líquida, sucos áqueos, corpo fluido, líquido composto;
>
> a licorosa – licor, licor aquoso ou oleoso, licor lactiforme, licor víscido e glutinoso, resinoso licor;
>
> a sólida – salina substância; seca poeira, extractos sólidos, troquiscos, pílulas;
>
> a de tomar à colher – branda consistência de electuário, espessa e sólida conserva, consistência de mel grosso, pez, crassas papas, solto mel;
>
> a pulverulenta – pós.

## 3. Vasos, alfaias e instrumentos

Fr. João de Jesus Maria, na obra citada, tomo I, tratado I, cap. X - Da Farmácia, aborda os instrumentos, as alfaias e os vasos necessários[46].

Os vasos são definidos como uns instrumentos côncavos e cavados, de diversas grandezas e figuras[47].

---

[44] MARIA, 1772: 314-323 (tratado II).
[45] MARIA, 1772: 324-330 (tratado II).
[46] MARIA, 1772: 152.
[47] MARIA, 1772: 153.

Os vasos difeririam quanto à matéria-prima, sendo uns de vidro, outros de barro, e ainda de pedra, de ferro, de estanho, de chumbo, de cobre, etc[48].

Entre todos deveria preferir-se os de vidro – "por gozarem da egrégia excelência de nada mudarem, alterarem, acrescentarem, ou tirarem a tudo aquilo, que dentro de si recolhem, sem menos transudarem, e deixarem entrar coisa estranha"[49].

Para esta arte deveria optar-se, por serem melhores, os vasos de vidro verde alemão, por ser o mais incorruptível, podendo aguentar 600º de fogo, deixando de lado os vasos de vidro branco e cristalino[50]. Uma vantagem suplementar dos vasos de vidro seria de se poder observar o que se passa no seu interior[51].

Para várias operações, recorre-se a vasos de materiais metálicos, que embora resistentes à fusão, acabam por se consumirem, gastarem e corromperem ao lume, danificando os compostos, salvo o ouro e prata, pouco usados pelo seu grande valor[52]. Os vasos de ferro e de estanho são preferíveis aos de chumbo e cobre[53].

São igualmente usados vasos cerâmicos – " de grossa Terra" – que cozidos a altas temperaturas, quase se vitrificam[54].

Estes vasos distinguir-se-iam não só pela matéria-prima de que são feitos, mas igualmente pela sua forma – "figura", e dimensão – "grandeza"[55].

Quanto à forma, uns seriam redondos, outros curvos, escavados, bicudos, tubulados, barrigudos, apanhados, etc[56].

Quanto à dimensão, uns seriam altos, outros baixos, largos, estreitos, muito amplos, ou de orifício bastante extenso[57].

Na categoria dos vasos amplos, são referidos quatro – cucurbitas, pelicanos, fialas e recipientes[58].

Refere-se igualmente a necessidade de almofarizes, de bronze, de ferro, de chumbo, de pedra, de vidro, de madeira, etc., com diferentes dimensões, e com pilões de ferro proporcionados[59]. E ainda pedra de pórfiro de polido mármore, e grais de de diversas dimensões do mesmo, com pilões de marfim, pedra ou ferro[60].

No capítulo XI, do mesmo tratado e tomo, refere-se a reposição dos medicamentos, quer dos símplices, quer dos compostos, com indicações das durações recomendadas e dos vasos para adequado armazenamento[61].

---

48 MARIA, 1772: 153.
49 MARIA, 1772: 153.
50 MARIA, 1772: 153.
51 MARIA, 1772: 153.
52 MARIA, 1772: 153.
53 MARIA, 1772: 153.
54 MARIA, 1772: 154.
55 MARIA, 1772: 154.
56 MARIA, 1772: 154.
57 MARIA, 1772: 154.
58 MARIA, 1772: 154.
59 MARIA, 1772: 157.
60 MARIA, 1772: 157-158.
61 MARIA, 1772: 163 – Da Colecção, e Reposição dos Medicamentos.

Por exemplo indicando que as sementes cálidas se poderiam guardar em vidros por 2 ou 3 anos, embora as frias só perdurassem 1 ano[62].

Quanto à duração dos compostos, os vinagres, águas fleumáticas, conditos, conservas, féculas, sucos, espécies aromáticas, electuários, xaropes, etc., conservar-se-iam por um ano, repostos em vidros[63].

As águas espirituosas poderiam ter mais tempo de perduração, embora em todos os casos a duração se prolongasse mais ou menos, conforme o resguardo que tivessem, e os vasos em que estivessem repostos[64].

As pílulas, troquiscos, talhadas, extractos sólidos, elixires, tinturas balsâmicas, durariam 2 ou mais anos, repostos em vidros bem tapados[65].

Os espíritos voláteis poderiam durar, se estivessem tapados com exactidão, entre 8 e 10 meses, e os sulfúreos poderiam durar até 2 anos[66].

Os óleos destilados durariam bastante tempo, estando bem tapados em vidros[67].

Os emplastros e unguentos teriam longa duração, não devendo passar de 4 anos, devendo ser guardados "em couros bem coligados de barbante"[68].

Outra circunstância para a boa reposição dos símplices, inclui a consideração, para cada género de per si, dos vasos ditos "asservatórios", os quais se deveriam procurar com toda a propriedade, adequados para este ou aquele símplice ou composto, conforme pedisse a sua estável consistência e virtude[69].

Assim sendo, as águas destiladas, vinagres, vinhos medicados, tinturas, xaropes, espécies aromáticas, sais voláteis e fixos, e todos os mais licores desta ordem dever-se-iam guardar tapados e rolhados, e com mais rigor os que forem voláteis, em redomas de vidro de colo estreito[70].

O mesmo se respeitará quanto aos óleos essenciais, espíritos, essências, elixires, que por sendo mais voláteis, exigem serem tapados com rolhas de vidro enlodadas em cera, e bem apertadas com couro e cordel[71].

As conservas, confeições, electuários, e outros remédios desta classe se poriam em potes, ou panelas de vidro, bem tapadas, com couro de pelica, deixando-se livre sempre um terço, para que ao fermentarem naturalmente não transbordassem[72].

Os lineamentos, unguentos, enxúndias, e o mais de igual consistência e natureza, conservar-se-iam em [potes] ou panelas de vidro tapadas, de modo que o ar ambiente as não alterasse[73].

---

[62] MARIA, 1772: 169.
[63] MARIA, 1772: 169.
[64] MARIA, 1772: 169.
[65] MARIA, 1772: 169.
[66] MARIA, 1772: 169.
[67] MARIA, 1772: 170.
[68] MARIA, 1772: 170.
[69] MARIA, 1772: 170.
[70] MARIA, 1772: 170.
[71] MARIA, 1772: 170.
[72] MARIA, 1772: 170.
[73] MARIA, 1772: 170.

As féculas, flores artificiais, pós calcinados, magistérios, troquiscos, talhadas e outros remédios desta ordem, repor-se-iam em vasos de vidro, estanho, ou lata[74].

Os extractos sólidos, emplastros, e tudo o mais de igual consistência, seriam envolvidos em couros macios, rigorosamente apertados, e repostos em caixas de madeira[75].

As gomas e resinas e tudo o mais que carecer de volatilidade, se guardariam em caixas de madeira, mas se tivessem muitas "partículas subtis" seria preciso recorrer a potes de vidro tapados com couro[76]. Observando-se o mesmo com os bálsamos sólidos quer nativos quer artificiais, que sendo líquidos seriam guardados em redomas de vidro[77].

As flores e ervas aromáticas, e tudo o mais com natureza semelhante e correspondente, conservar-se-iam em vasos de vidro bem tapados, e em alguns casos bastaria tê-las em caixas de madeira, devendo respeitar-se a mesma regra para o caso dos paus, raízes, cascas e todas as mais partes dos vegetais, tendo em conta a sua volatilidade ou fixidez[78].

Quanto aos minerais e mais corpos de solidez fixa, poderiam ter-se em caixas de pau[79].

## Bibliografia


A.D.B., Arquivo Distrital de Braga, 1629-1783.

ANTUNES, M. E., 2007 – *Assentos, Encomendantes e Utilizadores na Igreja Monástica Beneditina no Norte de Portugal – sécs. XVII a XIX* (dissertação policopiada de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto), vol. II. Porto, pp. 655-658.

ARQUIVO do Mosteiro de São Bento de Singeverga, Capítulo Geral de 1584, Capítulo Privado de 1589 e Caixa 1.

BLUTEAU, R. – *Vocabulario Portuguez e Latino*. Disponível na internet em: <http//www.ieb.usp.br/online/índex.asp>

CORREIA, F. C., 2000 – "A botica de Santo Tirso" in *Santo Tirso – da cidade e do seu termo*, II volume. Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso, pp. 83-88.

DIAS, J. P., 2007 – *Droguistas, Boticários e Segredistas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

MARIA, Fr. J. J., 1772 – *Pharmacopea Dogmática, medico-chimica, e theorico-pratica* (Tratado I e II). Porto: António Alvares Ribeiro Guimarães.

*RÈGLE de Saint Benoît*, 1987. Turnhout: Brepols.

*REGRA do Glorioso Patriarcha Sam Bento*, 1586 – Lisboa: António Ribeiro, f. 24, 27v. e 28.


74 MARIA, 1772: 170.
75 MARIA, 1772: 170.
76 MARIA, 1772: 170.
77 MARIA, 1772: 170.
78 MARIA, 1772: 170-171.
79 MARIA, 1772: 171.

# Manifestações do barroco português: casas e quintas com capela

*Manuel Joaquim Moreira da ROCHA*

## Introdução

O tema da fundação e edificação de capelas privadas associadas a casas e quintas tem-nos vindo a interessar há alguns anos. Nesse sentido publicamos já alguns estudos. Tendo em conta que as capelas privadas surgiam, maioritariamente, associadas a uma habitação perene ou sazonal, escolheu-se para primeiro ensaio ao tema, a incidência desse fenómeno nos dois concelhos limítrofes da cidade do Porto – Gaia e Gondomar –, destacando-se as freguesias ribeirinhas. A escolha não foi despropositada, pois sabendo-se, de antemão, a importância que o Rio Douro assumiu no que diz respeito à mobilidade e rápida ligação entre o Porto e o seu entorno, e que, como salientara Giusepe Gorani a sua atractividade fomentou a implantação de grandes quintas e casas de recreio nas suas margens:

> *As margens meridionais, próximo da cidade, tanto quanto a vista alcança, estão semeadas de conventos e casas de recreio de ricos particulares, tanto nacionais como estrangeiros. Os bosquetes e jardins que as cercam, respeitados pelo próprio Inverno, constituem um espectáculo encantador. As laranjeiras e os limoeiros sobrelevam, ali, em beleza a todas as árvores*[1].

Quisemos entender esse fenómeno partindo dessa micro-região. Dispúnhamos, então, de um levantamento documental onde estão recenseadas mais de quatrocentas fundações de capelas particulares na área geográfica da Diocese do Porto, para o período de tempo que medeia entre o século XVII e XIX.

Posteriormente, e continuando no linha do Douro, iniciamos no ano de 2005 um trabalho sobre um concelho ribeirinho, mais afastado do Porto, cujo pilar assentava na exploração agrícola: Marco de Canaveses. É o resultado dessa investida, que por imperativos profissionais não fora possível concretizar, que se retoma e apresenta neste colóquio, polarizando, para já, o papel do encomendante ou fundador.

---

[1] GORANI, 1989: 178.

Sabemos que são muitos os caminhos que devemos seguir para atingir novos resultados, e que serão, obrigatoriamente percorridos, pois a importância deste fenómeno, está de tal forma enraizado no contexto do Barroco em Portugal, que se torna inadiável o seu estudo.

Um dos campos que mais aportes pode trazer é sobre a compreensão da arquitectura civil, nomeadamente, da de raiz nobre ou nobilitado. Até porque, para a fundação de uma capela particular, era exigência diocesana, a posse de recursos e a sua afectação perpétua para manutenção do espaço. Assim, regra geral, estas capelas eram fundadas pelas famílias de maior prestígio social e económico, no contexto local e regional. Através deste tema, é possível uma aproximação mais transversal da arquitectura civil em Portugal, estabelecendo tipologias, não só para a casa nobre, mas também para a de grandes proprietários e comerciantes, por certo, o escol que mais recursos dispunha para investir na área habitacional. Conhecer quem eram os homens que encomendavam esses equipamentos, associados a um modo de vida mais ou menos elitista; decifrar as motivações construtivas e analizar os objectos inseridos no seu complexo contextual – quinta – são caminhos que se afiguram, sendo certo que, como já foi notado, estamos perante um universo de arte anónima, mas nem por isso à margem das grandes correntes estéticas que marcam a evolução artística da Época Moderna em Portugal.

Por outro lado, dentro do tema da Casa Nobre em Portugal, estudo iniciado nos anos sessenta por Carlos de Azevedo, e retomado nos anos noventa por Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves, com novos enfoques, é consensual que um dos elementos que caracterizam essa tipologia arquitectónica, é a existência de uma capela particular, a par de outros, como a pedra de armas e da fachada de aparato. A permanência da torre medieval – adaptada a novas funções dentro do contexto funcional da casa nobre, ou construída como símbolo do prestígio aristocrático – é outro dos elementos destas arquitecturas das elites[2].

Como já apontou Carlos de Azevedo, a Casa Nobre Portuguesa, atinge a sua melhor caracterização em pleno reinado joanino, e concretamente no Norte de Portugal[3], como uma manifestação superior do carácter do Barroco português.

Como nos aparece este fenómeno num concelho rural? Qual o seu significado? Porque se constata que o principal período de fundação de capelas coincide com o reinado de D. João V? Quem eram esses promotores? Vamos pois apresentar, algumas considerações, fundamentados numa reflexão que tem como base dados documentais – os processos de fundação das capelas particulares.

## 1. Quintas, casas nobres, palácios – os agentes da encomenda

Como salienta Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves, o tema da Casa Nobre em Portugal impõe-se para o historiador da arte como um vasto campo ainda por pesquisar, dado

[2] FERREIRA-ALVES, 2007.
[3] AZEVEDO, 1969: 68.

o pouco conhecimento que ainda se dispõe desse assunto. Disseminadas por todo o território nacional, as casas nobres multiplicam-se na Época Moderna, e apresentam-se tanto em contexto urbano como rural. São sempre residências, perenes ou sazonais, das elites[4].

Em primeiro lugar há que distinguir casa nobre de palácio, que segundo o especialista, se baseia em dois critérios: ou na sua dimensão ou no papel social dos seus proprietários. Outros autores referindo-se ao mesmo fenómeno artístico, falam de Palácios e Casas Senhoriais[5].

Quisemos entender o significado destes conceitos na cultura portuguesa do século XVIII[6]. Para tanto efectuou-se uma pesquisa no *Vocabulário Portuguez e Latino*, de Raphael Bluteau, publicado em Coimbra entre 1712 e 1728. E por Palácio entedia-se a casa dos Reis dos príncipes, e "permissivamente dos sumptuosos e magníficos domicílios dos Senhores Grandes". Assiste-se a uma classificação baseada no estrato social do ocupante dessa habitação, que primeiramente aplicada á residência régia, é depois utilizada para designar a residências da nobreza que se impunham pela monumentalidade: *sumptuosos* e *magníficos* são os termos aplicados por Bluteau para classificar a casas da nobreza que merecem esse título[7].

Esta mesma conceptualização era entendida para a denominação de Paços, onde o autor começa por aplicar essa denominação às habitações Reais, e de seguida ao " Solar de Fidalgo Grande", esclarecendo que "em algumas casas e quintas se acha o nome Paço, e se tambem he antigo, he demonstração grande da nobreza daquela casa e familia", pois tal designação apenas era permitida a "solares de fidalgos grandes".

Mais uma vez a adopção da classificação da residência régia para designar casas da primeira nobreza. A apropriação de termos aplicados à residência régia pela nobreza, contribui para o nivelamento social das elites. Assim, Palácio ou Paço, não é distintivo exclusivo da residência do rei e dos príncipes, como também o é da residência da nobreza. Numa sociedade fortemente hierarquizada, como era a do Antigo Regime, parece que esta apropriação terminológica é esclarecedora do protagonismo desempenhado pelo estrato social mais elevado da pirâmide social – a realeza – e depois o uso da mesma denominação permitida às casas da primeira aristocracia de Portugal, concorre para o conceito de paridade.

Ainda dentro desta problemática de denominação e á volta dos mesmos termos, justifica-se a leitura de Bluteau, que, de resto, elucida esta análise:

---

[4] FERREIRA-ALVES, 2001: 11.

[5] STOOP, 1993.

[6] A conceptualização dos termos Solar, Casa Nobre, Palácio, Quinta, vêm sendo usadas indiscriminadamente na Bibliografia Portuguesa dos últimos cinquenta anos. Para o seu esclarecimento recomendamos o trabalho realizado no âmbito do Seminário de Projecto II, da Licenciatura em História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, realizado por Ângela Andreia Mesquita Costa.

[7] BLUTEAU, R. – *Vocabulario Portuguez e Latino*. Disponível na internet em: <http//www.ieb.usp.br/online/índex.asp>. Ver os termos paço, paços, palácio e quinta.

*Porque como nas Casas Reaes havia este nome, aqueles, que pelo sangue, pelo valimento, pelo poder, ou pelas riquezas mais se lhe chegavão, e vivião espíritos grandes, e levantados, querião, que no seu povo a sua quinta, ou a sua casa fosse no tanto hum remedo da do Principe.*

E o uso da terminologia alarga-se, não só á nobreza, como aos detentores de cabedais económicos, sendo possível na micro-esfera territorial onde se implantava a casa nobre o uso desses termos que são, evidentíssimamente, esclarecedores do protagonismo social que os proprietários granjeavam ao nível regional e local.

Por seu turno Quinta, é denominação aplicada a *casa de Campo, ou fazenda de lavoura no campo com sua casaria*, o que pressupõe uma residência situada no espaço rural, onde o domínio fundiário era uma realidade. Estas terras detidas pelos grandes proprietários, podiam ser arrendadas a foreiros, que as amanhavam a troco de pagamentos ao detentor das terras para quitação do vínculo contratual. Estabelece-se assim, uma relação de dependência e subalternidade entre foreiros, ou povo do lugar, e os proprietários

Podemos, porém, alargar o conceito de quinta se tivermos em conta uma prática vivencial que se impõe nos Tempos Modernos: Quintas de Recreio. Estas dão pronta resposta à vivência do ócio que se desenvolve a partir do século XVI, e situam-se, normalmente, próximas dos grandes centros urbanos. Tanto umas como outras, são compostas por grandes manchas verdes, onde se destacam nas primeiras, os campos de exploração agrícola, e nas segundas a mata e os jardins.

A casa nobre é uma presença constante na paisagem rural portuguesa, principalmente na região Norte de Portugal. Como entender este fenómeno?

Em primeiro lugar, temos que distinguir duas realidades distintas da nobreza em Portugal: a nobreza de corte e a fidalguia da província, que funcionam em nichos isolados. Esta situação veio a provocar o esmorecimento da velha nobreza, e o destaque de uma nova nobreza no século XVII. Como salientou Nuno Monteiro "Casas por vezes muito antigas, em tempos aliadas com as que vieram a ser elevadas à Grandeza no século XVII, mas que, pelo facto de se não haverem integrado na corte, tinham mergulhado na relativa obscuridade da vida provincial. O divórcio social entre umas e outras fora-se cavando cada vez mais ao longo dos séculos XVII e XVIII. O declínio das velhas residências provinciais é já deplorado por Vilas Boas Sampaio no terceiro quartel de Seiscentos: *Os principais solares do Reino de Portugal acham-se pelos campos, e Montes de entre Douro e Minho, e em alguns lugares da Beira e Trás-os Montes*[8].

O século XVIII acentuou esse fosso. A fidalguia de província viu o seu papel confinado ao desempenho dos cargos públicos, nomeadamente na ocupação dos cargos municipais. Uma forma de salientar o seu prestígio, não na esfera da corte, cujas alianças se desvaneceram, mas ao nível local, onde são os principais agentes da vida pública e social[9].

Dentro da nobreza devemos considerar o papel desempenhado pelos filhos primogénitos masculinos e femininos, bem como os secundogénitos.

Para os primeiros assiste-se ao casamento dentro do mesmo patamar social reforçando as alianças entre famílias.

---

[8] MONTEIRO, 2003: 189.
[9] MONTEIRO, 2003: 190.

*Quanto aos filhos secundogénitos dos Grandes, a análise separada dos seus destinos, confirma que, até 1760, menos de um quarto se pode casar. Dos nascidos até 1720, mais de metade seguiu as carreiras eclesiásticas que, de alguma forma, lhes estavam destinadas. Quase todos os solteiros não eclesiásticos foram militares, dada a raridade das carreiras na magistratura*[10].

É desta nobreza provinciana que nos falam os inúmeros exemplares de casa nobre disseminados no Norte de Portugal. Detentores da propriedade fundiária – fortemente parcelada no Entre-Douro e Minho – portadores de alguns cabedais intelectuais próprios do seu estatuto, são, ao nível local, os grandes agentes do poder. A sua residência é a imagem do seu protagonismo local: pequenas bolsas que espelham ao nível local a actuação da Corte e da nobreza cortesã. E a arquitectura civil é tradutora desse código de actuação. A este escol de promotores da casa nobre em contexto rural, devemos acrescentar os burgueses e grandes comerciantes enriquecidos, os militares em missões no Império Português, e os homens do clero.

## 2. Estudo de caso

Como cruzar esta estrutura social com construção de capelas particulares associadas a quintas e a casas nobres? Analise-se o fenómeno no Concelho de Marco de Canaveses.

Concelho do Marco de Canaveses, situado na confluência dos rios Douro e Tâmega, mantém ainda hoje um forte pendor rural. Extensas manchas de vinhedos, adaptadas à irregularidade dos terrenos, estão na base de um fraccionamento em socalcos onde se praticava, e pratica ainda a agricultura.

A fertilidade do solo, como elucidou Pinho Leal, produz "todos os generos agricolas do paiz, cria muito gado, de toda a qualidade, e os seus montes são abundantes de madeira, lenhas e caça"[11] propiciando a formação de quintas cuja nota dominante é a distância de uma casa agrícola a outra. Falámos de construções habitacionais, pequenas unidades arquitectónicas, dispersas pela paisagem modelada pelo homem para amanho da terra. Casas que ficavam no passado muito distantes dos centros de culto, justificando, em cumprimento das disposições tridentinas e fielmente ratificadas pelas Constituições Sinodais[12], a criação de pequenas unidades cultuais, nomeadamente capelas privadas anexas a casa habitacional, e que tinham, obrigatoriamente, que manter uma função religiosa de natureza pública.

No universo em estudo, foram alvo de análise detalhada cinquenta e nove processos de Fundação de Capela particular, existentes no Arquivo Histórico do Paço Episcopal do Porto, abrangendo o tempo cronológico do século XVII ao século XIX, inclusive.

[10] MONTEIRO, 2003: 170.

[11] LEAL, 1880: 407.

[12] *Ainda que he cousa muito pia & louvável edificarem-se Ermidas em honra, & louvor de Deos nosso Senhor, da Virgem nossa Senhora, & dos Santos, porque com isso se incita, & affervora a devoção dos fieis, & segue a utilidade de aver nas Parochias grandes lugares decentes, em que comodamente se possa celebrar*. Ver CONSTIVIÇÕES Synodais do Bispado do Porto, 1690: 370-371.

**Quadro n.º 1 – Fundação de capelas particulares no concelho de Marco de Canaveses**

| Ano de fundação da capela | Freguesia onde se localiza | Proprietário | Orago |
|---|---|---|---|
| 1639 | Tabuado | Salvador de Bastos | Nossa Senhora do Desterro |
| 1674 | Soalhães | Manuel Vieira de Magalhães | ? |
| 1675 | Constance | António Ribeiro | S. João Baptista |
| 1684 | Fornos | António Sanhudo de Araújo, Abade | ? |
| 1689 | Tabuado | Padre António Sanhudo de Araújo, Abade de Tabuado | Santo António |
| 1691 | Soalhães | Juiz e Oficias da Igreja de Soalhães | S. Bento |
| 1697 | Soalhães | Miguel Valente | Santo António |
| 1700 | Magrelos | José Pereira de Azevedo | Santa Ana |
| 1701 | ? | Filipa Ferraz | Santo António |
| 1702 | S. Lourenço do Douro | António Vieira de Melo | Santo António |
| 1706 | Ariz | Jerónimo de Melo Carneiro e fregueses | S. Jerónimo |
| 1706 | Tabuado | Gonçalo de Magalhães, licenciado | Nossa Senhora do Pilar |
| 1708 | Manhuncelos | Francisco Pinto de Magalhães | Santa Ana |
| 1708 | Soalhães | Domingos Vieira da Mota, doutor | Nossa Senhora do Rosário |
| 1709 | Rio de Galinhas | Manuel de Carvalho Freire | Nossa Senhora da Conceição |
| 1709 | Alpendorada e Matos | Francisco Soares | S. Francisco |
| 1709 | Penhalonga | Maria das Neves | Santo António |
| 1709 | Tuias | Manuel de Sousa, Capitão | Nossa Senhora do Pilar |
| 1710 | Favões | Francisco Leal Geraldes | Nossa Senhora do Pilar |
| 1712 | Rio de Galinhas | Gaspar Carneiro de Magalhães | Santa Ana |
| 1712 | Sande | António da Fonseca | Santo António |
| 1712 | Vila Boa de Quires | Francisco Moreira Camelo | Nossa Senhora da Conceição |
| 1717 | Vila Boa de Quires | Padre Manuel Ferreira Rangel | Salvador |
| 1717 | Vila Boa do Bispo | Manuel Pinto Monteiro de Almeida | Nossa Senhora da Conceição |
| 1718 | Magrelos | António Pereira da Silva | ? |
| 1722 | Várzea de Ovelha e Aliviada | Luís da Cunha Coutinho | S. Lúis Rei de França |
| 1723 | Paços de Gaiolo | Manuel do Couto | Senhor Preso à Coluna |
| 1723 | Vila Boa do Bispo | Luís de Melo | S. João |
| 1725 | Favões | Domingos Vieira e moradores | S. Domingos e Nossa Senhora |
| 1726 | Paços de Gaiolo | Angélica de Vasconcelos | Nossa Senhora das Saudades |
| 1726 | Vila Boa do Bispo | Manuel Vieira Barbosa | Nossa Senhora as Conceição |
| 1728 | Soalhães | Fregueses do lugar do Pereiro | S. José |

| Ano de fundação da capela | Freguesia onde se localiza | Proprietário | Orago |
|---|---|---|---|
| **1733** | Favões | Veríssimo Pereira, Padre | Nossa Senhora da Ajuda |
| **1733** | Soalhães | Gaspar de Oliveira, Padre | Nossa Senhora do Rosário |
| **1734** | Penhalonga | Manuel de Sousa, Padre | S. Pedro |
| **1737** | Vila Boa do Bispo | Manuel de Azevedo Lobo, capitão | Madre de Deus e Santa Ana |
| **1737** | Soalhães | João Pereira de Azevedo | S. João Baptista |
| **1738** | Soalhães | António Monteiro de Abreu, capitão | Santo António |
| **1746** | Alpendorada e Matos | António Lopes de Oliveira | Santo António |
| **1750** | Alpendorada e Matos | João do Couto Soares | S. João Evangelista |
| **1752** | Soalhães | João Guedes de Vasconcelos, Padre | Nossa Senhora da Conceição |
| **1754** | Várzea do Douro | João Correa Borges | Santa Ana |
| **1757** | Várzea do Douro | Cipriano Peixoto de Aguiar; Manuel Vieira Pinto; Sebastião José Peixoto – Padres | Nossa Senhora da Lapa |
| **1758** | Penhalonga | Cristóvão Barbosa | Santa Ana |
| **1758** | Folhada | José Francisco Bravo, Padre | Nossa Senhora da Lapa |
| **1759** | Soalhães | Domingos Soares da Mota, Padre | S. Domingos |
| **1763** | Tuias | António Monteiro de Carvalho | Santa Ana |
| **1764** | S. Lourenço do Douro | Domingos Vieira de Melo | Santo António |
| **1769** | Sande | Manuel de Melo Macedo | Santo André, S. Jerónimo, S. Bernardo |
| **1766** | Paredes de Viadores | Luís Vieira de Magalhães, Padre | Nossa Senhora da Lapa |
| **1777** | Soalhães | António Monteiro | S. Miguel (reedificação) |
| **1780** | Vila Boa do Bispo | Bernardo José de Azevedo e Melo, doutor | S. Bento |
| **1798** | Folhada | Andresa Teixeira | S. José |
| **1823** | Soalhães | Bento José Soares da Mota, Padre | Senhor dos Aflitos |
| **1835** | Sande | António Vieira de Pedrosa de Aguiar | Senhora da Guia |
| **1852** | Sande | José Mendes de Vasconcelos | S. José |
| **1853** | Vila Boa do Bispo | António Justino de Vasconcelos Corte Real | Santa Bárbara |
| **1857** | Soalhães | Joaquim de Vasconcelos Carneiro de Magalhães | Nossa Senhora da Piedade |
| **1878** | Freixo | Agostinho de Serpa Pinto | Santo Agostinho |

Deste conjunto das intenções de fundação de capela por vontade individual ou familiar, apenas quatro processos salientam explicitamente um interesse fundacional colectivo. Ou dos fregueses de determinado lugar, ou de Confraria, ou então de um Pároco que aponta a necessidade de fundação de capela para administração dos sacramentos à população de determinado local, por ficar distante a igreja paroquial.

### 2.1. Quintas com capela nas Memórias paroquiais de 1758

Analisando o resultado do inquérito de 1758 – as *Memórias Paroquiais* – apuram-se os seguintes dados, sobre a existência de capelas particulares: capelas construídas no espaço público, capelas construídas em Quintas, e capelas anexas às casas de habitação.

Comecemos pelas capelas anexas a casas particulares.

Na freguesia de Magrelos havia duas capelas as quais "estão contíguas às cazas de seus particulares. Huma hé na Caza da Ceara, família nobre, com a invocação de Santa Anna. A outra hé do Padre Manoel Pinheiro da Silva, do lugar de Competentes, com o titulo de Santo António de Lisboa"[13].

Em Manhucelos existia apenas uma capela "de huma caza particular a qual está a ella pegada"[14]. Em Rio de Galinhas, esclarece-se que existiam duas capelas nesta situação: a de Nossa Senhora da Conceição, "junto às Cazas do Licenciado Antonio Xavier de Carvalho a quem pertense"; a outra, dedicada a Santa Maria era "mística com as cazas de Bento Soares da Motta"[15].

Na freguesia de Tabuado, ficava a capela de Nossa Senhora do Pilar, pertença dos herdeiros do Licenciado Gonçalo de Magalhães e localizava-se ao "pé das cazas"; situação idêntica tinham a capela de Santiago, que era dos herdeiros de António Gonçalo de Sousa Correia Montenegro, e a capela de Santa Ana, que "também hé particular da Caza que nesta aldeã tem os mesmos herdeiros do dito fidalgo"[16].

Em Vila Boa do Bispo, localizava-se "dentro do Quintã" uma capela que era administrada por José Pereira de Albuquerque e "junto das casas da Quinta de Alvelo", outra capela administrada pelo Reverendo Domingos de Melo[17]:

Várias foram as capelas recenseadas que não fazem menção específica da sua localização, esclarecendo-se apenas que se situavam dentro da área da quinta. Estão neste caso a capela de S. Miguel Arcanjo, em Folhada, "situada na Quinta da Villa Nova" que era propriedade do Capitão-mor "deste concelho", bem como, na mesma freguesia, a de Nossa Senhora da Piedade, "situada ao cimo da Quinta do Valle", sendo administrada pelo Padre Carlos Monteiro de Miranda"[18].

Na freguesia de Alpendurada e Matos existia uma capela particular, que era "administrada pello cappitão Jerónimo de Mello Carneiro"[19].

---

[13] CAPELA, MATOS, BORRALHEIRO, 2009: 382.
[14] CAPELA, MATOS, BORRALHEIRO, 2009: 385.
[15] CAPELA, MATOS, BORRALHEIRO, 2009: 398.
[16] CAPELA, MATOS, BORRALHEIRO, 2009: 412.
[17] CAPELA, MATOS, BORRALHEIRO, 2009: 423.
[18] CAPELA, MATOS, BORRALHEIRO, 2009: 373.
[19] CAPELA, MATOS, BORRALHEIRO, 2009: 373.

Em Paços de Gaiolo situava-se a Quinta de Gondinhão que tinha a capela de Nossa Senhora da Piedade; na Quinta de Lijó era detentora da capela de S. João de Deus, que pertencia aos herdeiros de Leonardo Jordão Baptista, "da cidade de Lisboa"; e ainda na Quinta de Buris a capela de Nossa Senhora das Lágrimas, pertença de Inácio Peixoto Geraldes[20].

Em Penha Longa, na Quinta de Lejo, ficava a capela de S. João de Deus, que pertencia a Leonardo Jordão, da cidade de Lisboa; na quinta da Cardia, que era propriedade do "Meretissimo Dezembargador Juiz de Croa Joze de Carvalho Martens", ficava a capela de S. João Baptista; na Quinta de Avelosa, que era de Felix de Queirós Sarmento, situava-se a capela de santo António; na Quinta de Campos, a de Nossa Senhora dos Remédios, que era do alferes Cristóvão Pinto de Azevedo, proprietário da mesma quinta[21].

Em Soalhães são inumeradas várias capelas particulares, todavia a fonte documental não permite desvendar as que se inserem em Quintas, esclarecendo apenas que "as mais" se situavam em "fazendas e cazas de pessoas particulares da freguesia"[22].

Na Quinta do Couco, no Torrão, ficava a capela do Senhor do Vale[23].

A enumeração do Pároco de Tuias é interessante pois não faz a distinção entre ermida e capela. Justifica-se a leitura documental: "tem quatro ermidas, convém a saber, a de Nossa Senhora do Pillar, na Quinta do Outeiro, que hé de Jozé Manoel de Souza e Aguiar. A de Nossa Senhora dos Remédios, que hé sita na Quinta de Thuias de Baixo e hé de Bernardo Pessoa de Sá. A de São João Baptista na Quinta de Thuias de Cima, que hé da Caza dos Montenegro"[24].

A Quinta da "Vela Cruz do Bairro", na Várzea do Douro, que pertencia a Francisco António Camelo, "Fidalgo da Caza de Sua Magestade",era detentora da capela de Nossa Senhora de Guadalupe. A mesma freguesia possua ainda capela da invocação de S. Bernardo, a Quinta de Bitetos, propriedade de Pedro da Fonseca, da cidade de Braga[25].

Em Vila Boa do Bispo possuíam capela as Quintas de Brenes, de Pinheiro, de Lidrais, de Casalhõesinhos e Luidenho, com as invocações de Madre de Deus, Nossa Senhora da Encarnação, Nossa Senhora das Amoras e Senhor de Matosinhos, respectivamente. Faz apenas referência ao estatuto sócio-profissional de dois dos proprietários: reverendo e licenciado.

A fonte que vimos seguindo enumera ainda muitas mais capelas particulares sem esclarecer a sua situação frente aos vectores em análise: capelas anexas a casas particulares ou inseridas o perímetro de quintas. Todavia, numa análise de conjunto, e atendendo ao direito de propriedade, confirma-se o nível hierárquico elevado dos seus padroeiros/proprietários, elencado nesta amostragem. Por exemplo, no meio do

---

20 CAPELA, MATOS, BORRALHEIRO, 2009: 392.
21 CAPELA, MATOS, BORRALHEIRO, 2009: 396.
22 CAPELA, MATOS, BORRALHEIRO, 2009: 406.
23 CAPELA, MATOS, BORRALHEIRO, 2009: 412.
24 CAPELA, MATOS, BORRALHEIRO, 2009: 415.
25 CAPELA, MATOS, BORRALHEIRO, 2009: 419.

lugar de Quintão, da freguesia de Matos, existia a capela de S. João Evangelista, "que mandou fazer o capitão de Infantaria João do Couto Soares"[26]. Era, provavelmente, uma capela pública.

## 3. Justificativos da proliferação das capelas particulares

Que motivos apresentam estes fundadores para fundamentação da sua petição?

Vejamos alguns exemplos.

No ano de 1722, Luís da Cunha Coutinho, homem viúvo e natural de Amarante, diz que deseja fazer uma capela "na sua quinta de S. Martinho de Alviada", pois aí costuma residir "muita parte do ano", e a construção seria muito benéfica "para nella poderem ouvir missa suas filhas donzellas e quatro irmans já velhas as quais não podem hir a Parochia". Não se esquece de acrescentar a grande utilizade para o povo da freguesia "em razão de não haver capella alguma, nem dizer na Parochia mais missa que a conventual".

Depois de concretizada a pretensão, e com a capela já benzida, pede licença á Cúria Diocesana, datada de 17 de Outubro de 1729, colocar-lhe "as armas do seu Brazão". Pedido deferido no dia imediato.

Um outro exemplo, datado de 1701, refere-se á quitação de uma vontade testamentária. Assim, D. Filipa Ferraz, irmã do padre Simão Ferraz, pede licença para fazer vontade do seu irmão defunto, construindo uma capela "agregada a fazenda della suplicante".

Porém o comerciante, António Lopes de Oliveira e sua mulher Maria Rosa Angélica, residentes na cidade do Porto, "em sima do muro da freguesia de S. Nicolao", querem construir a capela na sua Quinta do Passo, no ano de 1746, porque aí "vão assistir muita parte do anno e sentem discomodo grande em hir ouvir missa".

É curioso o pedido encabeçado pelo Capitão Jerónimo de Melo Carneiro Ferraz que coloca as necessidades dos fregueses de Aris como justificativo da sua vontade. Porém, no auto de vista, datado de 1742, esclarece-se que a capela estava "muito bem feita pegada a hum lado de huma sala porem livre das mais cazas", estando a porta voltada "para hum pateo ou recio grande".

Por seu turno, em 1700, o licenciado José Pereira de Azevedo, proprietário e morador na Quinta da Seara, pede autorização para fazer a capela "junto a porta fronha da sua quinta" em sítio que era vista pelos passageiros do Rio Douro.

Se a ostenção das armas de família no espaço de culto, é por si só um gesto de afirmação nobiliárquico, as vontades individuais alicerçadas muitas vezes no conforto, espelham também uma vivência social das elites.

Mas observemos outra tipologia das pretensões fundacionais.

O Processo referente à reconstrução da capela de S. José, anexa a uma casa urbana situada na Rua das Taipas, no Porto, datado de 1704 é esclarecedor:

---

26 CAPELA, MATOS, BORRALHEIRO, 2009: 390.

O Padre Luís Oliveira, depois de comprar as casas em que vivia, procedeu a profundas obras de reconstrução, onde gastou "mais de settecentos mil reis". A capela, anexa à casa, recebeu-a por doação que lhe fizera D. Mariana da Cunha e seus filhos, por mesma se encontrar ligada às casas. Nas obras que promoveu na casa, construiu um acesso directo do proprietário à tribuna da capela. No requerimento à Cúria Diocesana para dotação e bênção da capela é peremptório ao afirmar que a capela constitui uma mais valia para casa, entenda-se valorização patrimonial, ou no escrito por seu punho: "resulta augmento e valor das dittas cazas".

O mesmo esclarece Dionísio Verney quando pretende em 1741 construir uma capela na sua Quinta junto ao Poço das Patas, no Porto (S. Lázaro), dizendo que com a capela ficava a propriedade "com melhor reputação"

Mais evidente é ainda a petição encabeçada pelo Caetano de Sousa, Sargento-mor e Cavaleiro Professo da Ordem de Cristo, quando está construir em 1741, umas casas de elevado valor patrimonial na freguesia de Santo Ildefonso, no Porto. E para valorização do património imobiliário quer construir uma capela anexa à casa. Naturalmente, que as primeiras razões apontadas são de natureza caritativa – promoção do culto divino aos passageiros.

Por seu turno, António de Oliveira e Silva, homem de negócio residente na Rua Nova do Porto, pede autorização, em 1734, para construir capela na quinta que possuía em Santo Ildefonso, onde passava vários meses com a sua família em veraneio – "aonde o mais do tempo asiste principalmente no Verão" – e era "discomodo" para a sua família dirigir-se à igreja paroquial para as práticas litúrgicas.

Está neste caso uma evidente valorização patrimonial da casa ao ter anexada uma capela.

## 4. Os oragos das capelas particulares do Marco de Canaveses

É sabido que depois da figura de Jesus Cristo, a Virgem Maria e os Apóstolos, ocupam o topo da hierarquia devocional, constituindo-se nos textos produzidos pelos teólogos do cristianismo nascente como "os primeiros modelos emblemáticos de santidade"[27], embora os primitivos cristãos, pelas constantes perseguições de que eram alvo prestassem particular culto à epopeia dos mártires[28].

No estudo em análise, o maior número de oragos está associado ao culto dos santos, seguido do culto mariano. Só por último surgem as capelas dedicadas a Cristo.

[27] MARTINS, Fausto Sanches – Os Santos Protectores à Luz da Hagiologia, Revista Museu, IV série, n. 9, Círculo Dr. José de Figueiredo, Porto, 2000, p. 174

[28] Idem – ibidem, p. 175

**Quadro n.º 2** – O culto mariano

| Invocação | Número de capelas fundadas no séc. XVII | Número de capelas fundadas na 1ª metade do séc. XVIII | Número de capelas fundadas na 2ª metade do séc. XVIII | Número de capelas fundadas no séc. XIX | Totais |
|---|---|---|---|---|---|
| Nossa Senhora do Desterro | 1 | | | | 1 |
| Nossa Senhora do Pilar | | 3 | | | 3 |
| Nossa Senhora do Rosário | | 2 | | | 2 |
| Nossa Senhora da Conceição | | 4 | | | 4 |
| Nossa Senhora das Saudades | | 1 | | | 1 |
| Nossa Senhora da Ajuda | | 1 | | | 1 |
| Mãe de Deus e Santa Ana | | 1 | | | 1 |
| Nossa Senhora da Consolação | | | 1 | | 1 |
| Nossa Senhora da Lapa | | | 3 | | 3 |
| Nossa Senhora da Guia | | | | 1 | 1 |
| Nossa Senhora da Piedade | | | | 1 | 1 |
| TOTAIS | 1 | 12 | 4 | 2 | 19 |

**Quadro n.º 3** – Culto de Santos

| Invocação | Número de capelas fundadas no séc. XVII | Número de capelas fundadas na 1ª metade do séc. XVIII | Número de capelas fundadas na 2ª metade do séc. XVIII | Número de capelas fundadas no séc. XIX | Totais |
|---|---|---|---|---|---|
| Santo António | 2 | 6 | 1 | | 9 |
| S. João Baptista | 1 | 2 | | | 3 |
| S. Bento | 1 | | 1 | | 2 |
| Santa Ana | | 3 | 3 | | 6 |
| S. Jerónimo | | 1 | | | 1 |
| S. Francisco | | 1 | | | 1 |
| S. Luís | | 1 | | | 1 |
| S. Domingos | | 1 | 1 | | 2 |
| S. José | | 1 | 1 | 1 | 3 |
| S. Pedro | | 1 | | | 1 |
| S. Miguel | | 1 | 1 | | 2 |
| S. João Evangelista | | 1 | | | 1 |
| S. André, S. Jerónimo e S. Bernardo | | | 1 | | 1 |
| Santa Bárbara | | | | 1 | 1 |
| Santo Agostinho | | | | 1 | 1 |
| TOTAIS | 4 | 19 | 9 | 3 | 36 |

Nesta análise toma relevo o culto mariano, nas suas plurais prerrogativas, seguindo, de resto, uma prática enraizada na vivência católica portuguesa, bem como o culto dos diversos santos. É importante referir, a coincidência entre o nome do proprietário e o santo cultuado presente 1/3 do universo em análise.

O culto cristocêntrico era pouco expressivo: apenas três capelas.

## Conclusão

A freguesia de Soalhães, que foi sede de concelho e de comarca[29], impõe-se no espaço geográfico de Marco de Canaveses pelo maior número de processos de pedidos ao bispo para fundação de capelas privadas. Sendo a maior freguesia do concelho em termos de área, não podemos ser alheios para justificativo desta incidência de capelas particulares o papel administrativo que desempenhou, motor de um grupo populacional como um elevado grau de alfababetização para desempenho de cargos públicos. E por regra era o grupo socio-cultural com maiores recursos económicos aquele que protagonizava as elites do seu tempo, tanto pelo desempenho profissional cuja formação haviam adquirido pela frequência de instituições de ensino avançado, como pelo prestígio ou bagagem intelectual que possuíam por herança familiar. A situação privilegiada que dispõe relativamente ao rio Douro, este rio funcionava em tempos idos como eixo principal de comunicação do país interior com o exterior, e se a cidade do Porto se constituía como um grande centro polarizador onde grassavam os ventos das renovações e conquistas científicas e culturais da Europa, temos que admitir que a freguesia de Soalhães se impôs no contexto concelhio como um pólo de difusão de ideários novos. A fundação de capelas privadas foi uma prática que ganhou relevo em Portugal no período pós-tridentino, destacando-se como fenómeno da primeira metade do século XVIII, coincidindo com o governo joanino, como tivemos já ocasião de demonstrar[30]. Reveladora de uma atitude de afirmação de *pergaminhos* familiares ou como prática devocional, a criação de espaços de culto privados generaliza-se nos séculos XVII, XVIII e XIX, principalmente quando em Portugal se viviam os ideários absolutistas. Ou seja, em seiscentos é um fenómeno que surge, ganhando forte expressão da primeira metade do século XVIII, para decair a partir de então.

A fundação de capelas particulares é um fenómeno próprio do escol mais destacado das chamadas elites, e impõe-se como um capítulo imprescindível para o estudo da Casa Nobre na Época Moderna em Portugal.

Seguindo uma prática imanada da própria residência régia, é apropriada nas habitações da nobreza, vulgarizando-se a sua construção nas residências perenes ou sazonais das novas elites provinciais, emergentes no século XVIII, onde para além da linhagem familiar, se contavam os homens da governança local, os comerciantes enriquecidos e os militares. Dos 59 processos analisados para fundação de capelas

[29] LEAL, 1880: 406.
[30] ROCHA, 1996.

privadas no concelho de Marco de Canaveses nos séculos XVII-XIX, 17 capelas foram instituídas por membros da elite local: clero, militares, doutores e comerciantes.

Se a este fenómeno não é alheia a vivência contra-reformista que caracteriza a sociedade portuguesa dos séculos XVII e XVIII, a sua explicação não se esgota numa mera atitude devocional. É, como ficou demonstrado, um símbolo de prestígio e afirmação social ao nível local, concorrendo para a nobilitação da casa de habitação. Era consensual que a capela particular valorizava a Quinta, tanto ao nível patrimonial, como pela afirmação social do seu financiador.

A análise deste fenómeno não pode ser alheio à vivência da morte que caracteriza o homem barroco. Assim, a capela particular, impõe-se também como mausoléu familiar. São muitas as capelas onde as lápides tumulares são prova evidente dessa prática

Na articulação arquitectónica da casa com a capela, bem como na organização do espaço sacro, surgem estruturas que espelham o protagonismo das elites: corredores e galerias de acesso directo das famílias promotoras ao espaço da capela; coro alto e tribunas de onde assistiam ao culto. Estes, entre outros elementos arquitectónicos evidenciam a superioridade hierárquica da família promotora em relação ao público que assiste ao culto na nave da capela.

Artisticamente, sendo uma expressão maioritariamente anónima, não está à margem da evolução da arquitectura portuguesa e é aí que deve ser reposicionada. Igual enquadramento se impõe para os equipamentos.

**Figuras n.º 1 –** Casa da Garrida – Ponte de Lima

*Finais do Séc. XVIII. Mandada edificar pelo brasileiro António Alvares da Silva. Foi residência do Marechal Francisco de Melo da Gama, governador de Diu.*

**Figura n.º 2**
Palácio dos Viscondes da Carreira, Palácio dos Távoras, Palácio da Carreira (Viana do Castelo)
*Séc. XVI – Séc. XVII. Atribuída a Manuel Pinto de Vila Lobos.*

**Figura n.º 3**
Capela da Casa das Malheiras (Viana do Castelo)
*1758. Atribuída a André Soares.*

**Figura n.º 4**
Marco de Canaveses – Soalhães – Casa da Quintã

**Figura n.º 5**
Marco de Canaveses
– Soalhães – Casa da Volta

**Figura n.º 6**
Marco de Canaveses
– Vila Boa do Bispo
– Casa do Bairral

**Figura n.º 7**
Marco de Canaveses
– Vila Boa do Bispo
– Quinta de Cimo de Vila

## Bibliografia

AZEVEDO, Carlos, 1969 – *Solares Portugueses*. Lisboa: Livros Horizonte.

CAPELA, José Viriato, MATOS, Henrique, BORRALHEIRO, Rogério, 2009 – *As Freguesias do Distrito do Porto nas Memórias Paroquiais de 1758. Braga*.

CONSTIVIÇÕES *Synodais do Bispado do Porto Novamente Feitas E Ordenadas Pello Illustrissimo e Reverendissimo Dom Joam de Sovsa Bispo do dito Bispado, do Conselho de Sua Magestade & seu Sumilher de Cortina propostas e aceitas em o Synodo Diocesano que o dito Senhor celebrou em 18 de Mayo do Anno de 1687*. Porto: Joseph Ferreira Impressor da Universidade de Coimbra, 1690.

COSTA, Ângela Andreia Mesquita, 2003-2004 – *Tipologia de Plantas das Casas Nobres com Capela no Concelho de Santo Tirso*.

FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B., 2001 – *A Casa Nobre no Porto na Época Moderna*. Porto: Edições Inapa.

FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B., 2007 – "Da Torre Solarenga à Torre de aparato: Formas da Casa Nobre do Século XVI ao Século XVIII", in Separata do 1.º Congresso Internacional *Casa Nobre – Um Património para o futuro*. Arcos de Vadevez.

GORANI, Giusepe, 1989 – *Portugal a Corte e o País nos anos de 1765 a 1767*. Lisboa: Lisóptima Edições.

LEAL, Augusto Soares d'Azevedo Barbosa Pinho, 1880 – *Portugal Antigo e Moderno. Diccionario Geografico, Estatistico, Chorographico, Heraldico, Archeologico, Historico, Bibliographico e Etymologico de todas as de todas as cidades, Villas e Freguezias de Portugal*, vol. IX. Lisboa: Livraria Editora Tavares Cardoso e Irmão.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo Freitas, 2003 – *O Crepúsculo dos grandes – A Casa e o Património da Aristocracia em Portugal (1750-1832)*. Lisboa: Imprensa-Nacional Casa da Moeda.

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da, 1996 – "Espaços de Culto Público e Privado nas Margens do Douro: Uma Abordagem", in Separata *Revista Poligrafia*, n.º 5.

STOOP, Anne de, 1993 – *Palácios e Casas Senhoriais do Minho*. Lisboa: Livraria Civilização.

# Considerações sobre os artífices e os artistas portugueses em Minas Gerais

*Marcelo Almeida OLIVEIRA*

Reforçamos, inicialmente, que ainda estamos numa fase inicial da pesquisa, em que os dados apurados correm o risco de não serem devidamente avaliados à luz de ideias maduras. É um risco assumido, que também pode representar ganhos no fortalecimento dos sistemas de parcerias que se ocupam do conhecimento da história brasileira ou luso-brasileira, principalmente quanto à produção artística no período colonial.

Considerando-se que a produção artística em Minas Gerais, no citado período, é fato complexo, decorrente de um somatório de fatores, dentre eles: as condições religiosas, sociais e as relações "mestre-oficial-aprendiz/livre-alforriado-escravo", buscamos tratar desse assunto a partir do viés português, uma das fontes para a compreensão do fenômeno artístico ocorrido nas Minas[1].

Salientamos, nesse quadro, a necessidade de se trabalharem as fontes documentais para melhor entendimento de um amplo contexto gerativo e do intercâmbio de influências culturais ocorrido entre Brasil e Portugal. Por isso, é sempre oportuno o compartilhamento de informações nos vários lados do Atlântico. Tal procedimento ajuda no avanço do assunto priorizado no IV Seminário Internacional Luso-Brasileiro: "A Encomenda. O Artista. A Obra".

Temos a pretensão de lidar com o citado tema, por meio de visão ampla e síntese de informações, obtidas a partir do cruzamento de dados apurados tanto no arquivo da Arquidiocese da cidade de Mariana, quanto no conteúdo da obra *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais* de Judith Martins (1974).

Quando lidamos com avaliações mais amplas, como as pretendidas no momento atual da pesquisa, é possível a constituição de bases para o apuro do estudo em questão, o que exige muitas vezes conhecimento abrangente das fontes presentes nos arquivos brasileiros. Não priorizamos, por ora, destacar os feitos de nenhum artista ou artífice em específico, como foi e é tratado por muitos pesquisadores que lidam com o entendimento da produção artística.

[1] TRINDADE, 1989: 1.

A partir da consulta realizada em Catálogos Gerais do Arquivo Arquidiocesano, verificou-se a existência de grande número de registros relativos à população portuguesa residente em Minas colonial. São dados preciosos para a compreensão de questões pouco exploradas em bibliografia específica. Estabeleceram-se sínteses com o sentido de examinarmos os seguintes pontos:

– a origem dos portugueses em Minas Gerais;
– qual a especialidade predominante no grupo de artistas e artífices e onde houve maior concentração de indivíduos desse grupo no território mineiro;
– quais os tipos de documentos relacionados ao grupo estudado;
– o período de maior ocorrência de registros referentes aos portugueses na capitania.

As questões acima consideradas são relativamente poucas. Indicam caminhos para o aprofundamento dessas e de outros assuntos. Trata-se de oportunidade para perceber melhor os costumes, os hábitos, a vivência da população examinada em domínio americano, marcado pela exploração do ouro e das pedras preciosas e pela intensa atuação de artistas e artífices.

Conforme já mencionado, priorizou-se o viés que foca a influência portuguesa na formação artística da Capitania de Minas Gerais. Preferiu-se adotar esse caminho por acreditarmos que ele permite evidenciar novas perspectivas para o estudo em questão, além de ele trazer possibilidades para um melhor conhecimento da cultura brasileira, em especial a mineira, constituída por várias vertentes.

Levando-se em conta o primeiro ponto, no rol de questões anteriormente levantadas, a respeito dos lugares de origem dos portugueses que povoaram as Minas, chama-nos a atenção o modo como alguns pesquisadores brasileiros, e em particular os mineiros, informaram tal assunto. Por exemplo, segundo Lima Júnior, em seu livro *A Capitania das Minas Gerais*, Minas foi "invadida" no início de seu povoamento, entre o final do século XVII e a primeira metade do século XVIII, por caudal humano cujos representantes reinóis eram basicamente nortenhos, oriundos em especial da região de Braga, Viana, Minho e Trás-os-Montes, o que certamente trouxe reflexos na produção arquitetônica do lugar. Esse pensamento ficou expresso nas seguintes palavras:

> *Os judeus e cristãos novos, bandos imensos de ciganos, atiraram-se para as terras ultramarinas, buscando a fortuna e a redenção na largueza dos sertões infindos, onde dificilmente chegariam as importunações do Santo Ofício. Do Minho, de Trás-os-Montes, das Beiras, desciam caudais humanos que disputavam lugares nas naus, que, formando grandes comboios, partiam para o Brasil. Fidalgos, militares, negociantes, artífices, trabalhadores do campo, vendiam tudo quanto possuíam e largavam-se cegos de ambição pelo ouro do Brasil*[2].

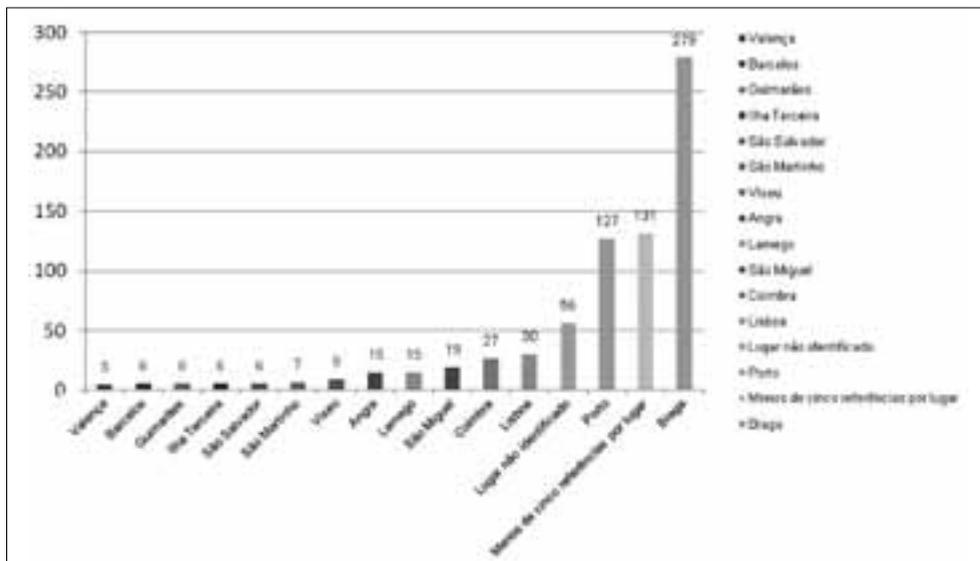
Tal concepção parece-nos, a princípio, restrita, uma vez que o ponto de vista desse e de outros autores não priorizaram o conhecimento dos povoados, das vilas e de cidades de onde partiram os denominados nortenhos para o Brasil. Não são dados irrelevantes. São questões que nos ajudam no esclarecimento de influências ocorridas na produção artística em território mineiro.

---

2 LIMA JÚNIOR, 1978: 35.

Levando-se em conta as informações obtidas no arquivo da Arquidiocese de Mariana e na obra "Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais" de Judith Martins, apuramos a ocorrência de 744 registros relativos a portugueses atuantes em Minas Gerais, especialmente durante o período setecentista, sendo a maioria desses portugueses oriunda do Reino, cerca de 92%. No universo trabalhado, sobressaem ainda referências a Portugal Insular e à África, respectivamente 7% e 1%. São dados que podem indicar semelhanças e diferenças entre regiões brasileiras, além de contribuir para a compreensão da dinâmica migratória e das influências sucedidas no mundo luso.

Ao refinar a pesquisa, por meio de agrupamento de dados, é evidente como houve predominância de nortenhos nas Minas. No universo considerado, os portugueses provenientes das regiões de Braga e do Porto aparecem como os grandes representantes da cultura lusa na paisagem mineira, sendo evidenciados em 406 registros, o que representa 55% do montante de 744 indivíduos. No citado montante, Braga é detentora de 279 (38%) registros, ao passo que a região do Porto é referenciada 127 vezes, cerca de 17% do mencionado universo. Na sequência das informações apuradas, salientamos a ocorrência de outras localidades menos citadas, como: Lisboa (30; 4%), Coimbra (27; 4%), São Miguel (19; 3%), Lamego (15; 2%), Angra (15; 2%), Viseu (9; 1%), São Martinho (7; 1%), São Salvador (6; 1%), Ilha Terceira (6; 1%), Guimarães (6; 1%), Barcelos (6; 1%), Valença (5; 1%). O restante desse quadro diz ou respeito a regiões não identificadas, ou a regiões com menos de cinco registros, conforme Gráfico n.º 1.

**Gráfico n.º 1** – Origem da população portuguesa em Minas Gerais, século XVIII

*Fonte: MARTINS, Judith, 1974 & Arquivo da Arquidiocese de Marina.*

São informações representativas de um universo bem maior do que aquele pesquisado até o presente momento. Mesmo assim, surgem dados que contribuem para reflexões a respeito, por exemplo, do estudo das capelas ou igrejas de plantas elípticas, disseminadas durante o século XVIII, como as edificadas em Portugal e no Brasil, tais como a Igreja de São Pedro dos Clérigos no Rio de Janeiro, construída a partir de 1733, a Igreja de São Pedro dos Clérigos em Mariana, iniciada no terceiro quartel do século XVIII, e a Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Ouro Preto, edificada na segunda metade dos setecentos. O mesmo raciocínio também se aplica às arquiteturas devocionais, destacando-se o Santuário do Bom Jesus do Monte em Braga – 3.ª reedificação (1781-1877) – e a obra do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, executada em Congonhas do Campo na segunda metade do século XVIII e início do XIX. Não cabe aqui evoluirmos com estes assuntos, a não ser atentarmos para a difusão de experiências construtivas ocorridas a partir das migrações entre Portugal e Brasil, assunto evidenciado por Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves no III Seminário Luso-Brasileiro de História da Arte (2008).

Nesse contexto, a região do Porto – que teve parcela de contribuição no processo de ocupação do território mineiro, conforme acima demonstrado – possivelmente serviu de referência para a busca de soluções arquitetônicas inovadoras. A referida cidade, durante sua história, destacou-se como ponto agregador e difusor de modernidades, sendo facilitadora de intercâmbios. Em seu conjunto, é marcante a presença da Igreja de São Pedro dos Clérigos na paisagem, obra iniciada em 1732, que apresenta planta poligonal elíptica, de autoria do pintor e arquiteto italiano Nicolau Nasoni (1691-1773).

Diante do exposto, aproveitamos para levantar outra questão, essa tratada por Sylvio de Vasconcellos em seu livro *Mineiridade, ensaio de caracterização* (1968). Este autor defende que ocorreu grande ligação entre Minas Gerais e o centro-norte de Portugal, destacando-se a Extremadura "como a região que mais marcadamente se reproduz nas Minas", inclusive na produção arquitetônica do período[3]. Tal hipótese, a nosso ver, merece ser mais bem investigada. Tudo indica que devemos também empreender esforços em outra direção, ou seja, pesquisar a proximidade cultural estabelecida entre a citada Capitania e as regiões de Braga e do Porto. Quando os nortenhos aportaram no Brasil, trouxeram consigo traços das respectivas origens, o que nos remete à busca de seus registros e suas obras, verificados no conteúdo do dicionário elaborado por Judith Martins (1974).

Sobressai no conteúdo de tal referência, no âmbito das realizações arquitetônicas ocorridas nos setecentos, a atuação de José Pereira dos Santos (?-1762). Mestre pedreiro, natural da freguesia de São Salvador de Grijó, Comarca e Bispado do Porto, José Pereira dos Santos esteve diretamente envolvido com iniciativas e obras de caráter arrojado, como a contratação da construção da Igreja de São Pedro dos Clérigos em Mariana na década de 1750 e a edificação da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Ouro Preto na segunda metade do século XVIII (ver Figura n.º 1).

---

[3] VASCONCELLOS, 1968: 126.

Citamos também os "riscos" executados para a Casa de Câmara e Cadeia (1762) e a Igreja de São Francisco (1762) em Mariana, percebidos como testemunhos do espírito empreendedor e da excepcional habilidade do mencionado construtor.

**Figura n.º 1** – Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Ouro Preto e Igreja de São Pedro dos Clérigos em Mariana
Fotos: Marcelo Almeida Oliveira.

No conjunto dos dados apurados, evidenciamos outro mestre pedreiro, também carpinteiro, José Pereira Arouca (c.1733-1795). Segundo o livro de registro de fatos notáveis do Vereador Joaquim José da Silva da Câmara de Mariana (1782), Arouca teria sido discípulo de José Pereira dos Santos. São informações preciosas para compreendermos o repasse de conhecimentos e influências culturais ocorridos na sociedade da época. Salientamos que José Pereira Arouca era português, oriundo de São Bartolomeu da Vila de Arouca, Bispado de Lamego, Comarca do Porto. Com relação à trajetória de vida, não se sabe se esse construtor já trazia consigo bagagem técnica adquirida no Reino, ou se a adquiriu somente após sua chegada no Brasil. A sua atuação e certamente habilidade o fizeram reconhecido, o que o levou a ser tratado como um oficial de obra, sendo uma espécie de referência para as realizações construtivas em Mariana e Ouro Preto durante boa parte da segunda metade do século XVIII.

Diante desses e de outros casos, é surpreendente a quantidade de artífices e artistas portugueses oriundos da região de Braga e do Porto, conforme constatado. Tomando-se como base o apanhado documental realizado por Judith Martins (1974), sobressaem os seguintes lugares relativos à região de Braga:

> *Barcellos, Canavezes, cidade de Braga, Conselho de Guimarães, Freguezia de Sam Thiago de Cardiellos [Comarca de Valença, Termo de Viana], Freguezia de Sampayo Villar, Freguezia de Santa Eulalia, Freguezia de Santa Maria de Alamancas, Freguezia de Santa Maria de*

*Pinheyro [Concelho de Vieyra], Freguezia de Santa Maria de Terroso, Freguezia de Santa Maria de Vigo, Freguezia de Santa Olaia de Lanhares, Freguezia de Santiago, Freguezia de Santiago Dantas, Freguezia de São Cristovão de Gondomil, Freguezia de São Clemente de Silvary [Vila de Guimarães], Freguezia de São João, Freguezia de São Julião de Taguassas, Freguezia de São Martinho de Avidos Couto de Landim, Freguezia de São Martinho do Campo, Freguezia de São Miguel da Borda de Ajudim de Basto, Freguezia de São Miguel das Marinhas, Freguezia de São Miguel de..., Freguezia de São Miguel de Villa Cora, Freguezia de São Payo de Parada, Freguezia de São Pedro de Bairro, Freguezia de São Pedro de Rates, Freguezia de São Pedro de Riba Mouro [Termo da Vila de Valadares, Comarca de Valença], Freguezia de de São Pedro de Serva, Freguezia de São Romão d'Aroins, Freguezia de São Salvador do Triguinho, Freguezia de São Victor [cidade de Braga], Freguezia de Sardas, Lanoso, Ponte do Lanhoso, Ribeira de Roman, Santa Maria de Ermenegilde, São Clemente de Saúde, São João de ..., São João de Vaolim [Termo de Valladares, Comarca de Vallença], São Julião do Serapião, São Martinho de ..., São Miguel das Marinhas, São Pedro de Lamão, São Salvador da Villa do Monte [Termo de Barcellos], São Salvador de Briteiros [Termo de Guimarães], São Thiago de Lanhoso, São Thiago de Priscas [Termo de Barcellos], São Tiago, São Tiago de Penso [Termo da Vila de Valadares, Vila de São Pedro de Uba de Mouro], Termo de Monção, Vianna, Vila ... dos Infantes, Vila de Barcelos, Vila de Guimarães, Vila Nova de ..., Vila Real, Villa de Santarém, Villa de São João de Caldas de Guimarães, Villa Real.*

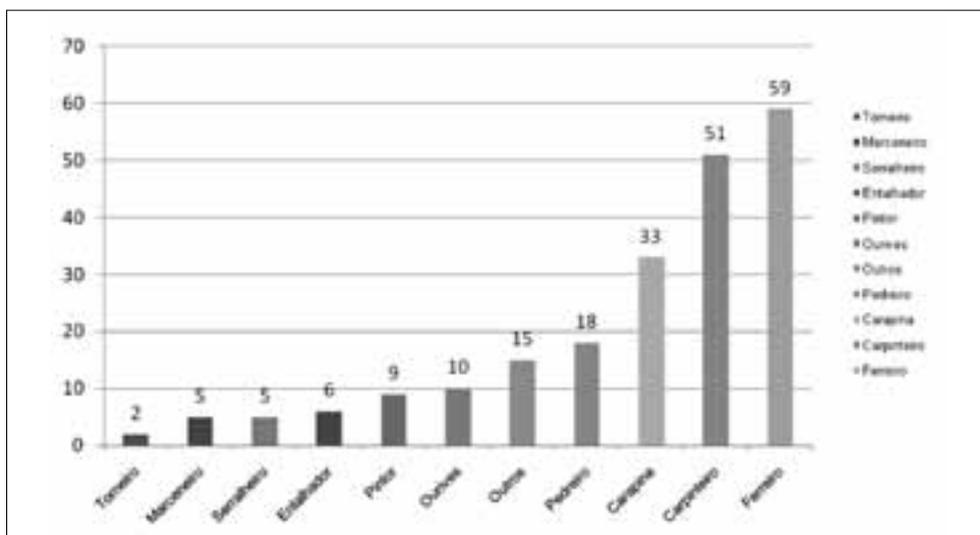
Quanto à região do Porto, detectaram-se registros que devem ser mais bem avaliados, sobretudo numa perspectiva conjunta com outros pesquisadores. Ressaltamos, por exemplo, a visão que Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves (2009) possui a respeito da região do Entre-Douro e Minho, intrinsecamente associada ao assunto trabalhado. Segundo o referido pesquisador, tal região era a mais populosa de Portugal, sendo também grande fornecedora de mão-de-obra para vários lugares, principalmente durante o século XVI. Levando-se em conta essa e outras constatações, percebemos que os fatos verificados ganham dimensões novas e indicam possibilidades de pesquisas. Para se ter noção da amplitude regional do Porto, listamos localidades detectadas, relativas à origem da mão-de-obra atuante em Minas Gerais, sobretudo no século XVIII. Destacam-se as seguintes referências:

*Arresana de Souza, Arrifana, cidade do Porto, Freguezia de Castelo do Ouro, Freguezia de Castelões, Freguezia de Christovão de Vaz, Freguezia de Nossa Senhora da Campanha, Freguezia de Nossa Senhora da Victoria [cidade do Porto], Freguezia de Santa Cristina de Mansores, Freguezia de Santa Maria de Termedo, Freguezia de Santa Maria do Fromedo [Villa de Cabuais], Freguezia de Santo Idelfonso [cidade do Porto], Freguezia de São Bartolomeu [Vila de Arouca], Freguezia de São João da Madeira, Freguezia de São Martinho, Freguezia de São Miguel de..., Freguezia de São Pedro de Canedo, Freguezia de São Salvador de Grijó, Freguezia de São Salvador de Pousos, Freguezia de São Salvador de Pousos, Freguezia de São Thiago da Villa de Ostaneira, Freguezia de São Tiago de Labão [Comarca de terra da Feira], Freguezia de São Vicente de Alfenas [Termo do Porto], Freguezia de Silvalde, Freguezia de Teixeira, Lessa, Lessa de Bacho, Ramalda, Santa Maria de..., Santo André de Escaxis, Santo Estevam de Vilela, São João da Foz, São João de..., São Martinho, São Pedro de..., São Pedro*

*de Miragaya [cidade do Porto], São Pedro de Pedroso, São Simão de Axonis da Villa da Freira, Terra da Feira, Torre da Freira, Vila de Arrifana de Souza, Vila de Ovar.*

No universo trabalhado, de 744 indivíduos, 213 pertencem ao grupo dos artistas e artífices portugueses, cerca de 28,63%, valor significativo que nos permite avançar com outros tipos de informações levantadas.

A próxima questão examinada, de acordo com as fontes consultadas, trata a respeito do tipo de mão-de-obra predominante. Sobressaíram no montante dos 213 indivíduos pesquisados, as seguintes especialidades e as respectivas porcentagens: carpinteiro e carapina (84; 39,43%), ferreiro (59; 27,70%), pedreiro (18; 8,45%); ourives (10; 4,69%); pintor (9; 4,23%), entalhador (6; 2,82%), marceneiro (5; 2,35%), serralheiro (5; 2,35%), torneiro (2; 0,94%) e outros com apenas um representante, como: abridor de cunhos, armeiro, caldeireiro-marceneiro, carpinteiro-mestre das Obras Reais, engenheiro, espadeiro, espingardeiro, ferreiro-serralheiro, oleiro, pedreiro-arquiteto, pedreiro-carpinteiro, torneiro-marceneiro, conforme gráfico n.º 2.

**Gráfico n.º 2** – Especialidades predominantes dos artífices e artistas portugueses em Minas Gerais, século XVIII

*Fonte: MARTINS, Judith, 1974.*

Constatamos também que grande parte da mão-de-obra portuguesa lidava diretamente com atividades árduas, trabalhosas, como a carpintaria e a ferraria. No geral, quanto mais especializada a atividade ou a mão-de-obra, menor a quantidade de pessoas envolvidas em tais serviços e, possivelmente, maiores eram as remunerações dos trabalhos prestados. No caso específico da olaria, admitimos que a tradição ceramista dos aborígines, repassada aos brasileiros, inibiu a atuação dos portugueses nesse tipo de ofício, de acordo com o Quadro n.º 1.

**Quadro n.º 1** – Artífices e artífices portugueses atuantes em Minas Gerais

| Ofício | Nome | Sobrenome | Origem | Atuação/Brasil |
|---|---|---|---|---|
| Pedreiro | Antônio | Pereira | Cedofeita | 1761 |
| | Antônio | Pinto | Porto | 1760 |
| | Antonio Cardoso da | Costa | Lamego | 1736 |
| | Antônio da Silva | Bracarena | Lisboa | 1756 |
| | Antônio Ferreira de | Carvalho | Braga | 1737-1801 |
| | Antônio Gonçalves | Parreiras | Ilha Terceira | 1731 |
| | Francisco Rodrigues* | Lages | Braga | 1759-1778 |
| | Henrique Gomes de | Brito | Porto | 1757-1780 |
| | João | Vieira | Ilha Terceira | 1749 |
| | João Alves* | Viana | Braga | 1762-1781 |
| | João Pereira | Barreiros | Porto | 1764 |
| | João Rodrigues | Araujo | Braga | 1764 |
| | Luiz Gonçalves* | Viana | Braga | 1756 |
| | Manoel | Ribeiro | Braga | 1760 |
| | Manoel da Costa | Oliveira | Coimbra | 1760-1774 |
| | Manoel de | Brito | Porto | 1753 |
| | Manoel de Caldas* | Bacelar | Braga | 1765 |
| | Pedro | Dias | Ilha Terceira | 1738 |
| Ourives | Agostinho Lopes de | Azevedo | Ilha Terceira | 1738-1739 |
| | Antônio Gonçalves | Veloso | Braga | 1738 |
| | Custódio Fernandes* | Vieira | Braga | 1733-1748 |
| | Francisco | Furtado | Ilha do Fayol | 1722 |
| | Francisco de Matos | Pereira | Lisboa | 1722 |
| | João Pereira da | Silva | Ilha do Fayol | 1735-1740 |
| | José Felix | Lisboa | Lisboa | 1738 |
| | Manoel do Couto | Sousa | Porto | 1735-1749 |
| | Manoel Felipe | Vendime | Lisboa | 1721 |
| | Tomé | Ferreira | Porto | 1748 |
| Pintor | Antonio Gualter de | Macedo | Braga | 1738 |
| | Antônio Rodrigues | Belo | Porto | 1738-1742 |
| | Estevam de Andrade | Silva | Lisboa | 1749-1760 |
| | Inácio Caetano | Vieira | N. S. do Alecrim | 1764 |
| | Jacó da Silva | Bernardes | Porto | 1764 |
| | Joâo de Deus | Veras | Lisboa | 1740 |
| | José Soares de – Guarda-mor | Araujo | Braga | 1765-1799 |
| | Manoel Gonçalves de | Sousa | Chaves | 1744-1761 |
| | Manoel Rebelo e, ou Manoel José Rebelo | Sousa | Braga | 1752-1772 |

| Ofício | Nome | Sobrenome | Origem | Atuação/Brasil |
|---|---|---|---|---|
| Entalhador | Antonio Pereira | Machado | Braga | 1747-1753 |
| | Felipe | Vieira | Braga | 1747-1764 |
| | Francisco | Nunes | Braga | 1735 |
| | João de | Figueiredo | Braga | 1721 |
| | Manoel Fernandes* | Pontes | Vila de Barcelos | 1738-1741 |
| | Pedro Monteiro de | Sousa | Braga | 1733-1741 |
| Marceneiro | Antonio | Ramos | Villa de Alcobaça | 1731 |
| | Antônio de Oliveira | Braga | Braga | 1753-1765 |
| | Antônio Ferreira | Bessa | Braga | 1738-1749 |
| | Manoel José | Alves | Guarda | 1753 |
| | Simão Franco | Monteiro | Coimbra | 1753-1755 |
| Serralheiro | Amaro de | Sousa | Porto | 1721 |
| | Antônio Fernandes | Rosado | Coimbra | 1759-1766 |
| | Antônio José | Pereira | Algarve | 1743-1753 |
| | João Teixeira | Bragança | Braga | 1749 |
| | Manoel | Dorta | Lisboa | 1738 |
| Torneiro | Antônio da | Costa | Ilha Terceira | 1721 |
| | Manoel | Alvares | Braga | 1731 |
| Carpinteiro e marceneiro | João de | Andrade | Braga | 1746-1753 |
| Abridor de Cunhos | João Gomes | Batista | Lisboa | 1724-1784 |
| Torneiro-Carpinteiro | Antônio Ferreira | Beça | Braga | 1734-1760 |
| Torneiro-Marceneiro | Manoel de Sousa | Brito | Porto | 1721 |
| Ferreiro e Serralheiro | Manoel da Cunha | Lima | Ergueiro | 1738-1746 |
| Engenheiro | José Fernandes Pinto, Sargento Mór | Alpoim | Viana do Castelo | 1736-1765 |
| Carpinteiro e Mestre das Obras Reais | Manoel Francisco | Lisboa | Lisboa | 1727-1766 |
| Pedreiro e carpinteiro | José Pereira* | Arouca | Porto | 175?-1794 |
| Espingardeiro | Antônio Lopes da | Rocha | Braga | 1753 |
| Pedreiro e arquiteto | José Pereira dos* | Santos | Porto | 1752-1762 |
| Espadeiro | Antônio Carvalho da | Silva | Porto | 1731 |
| Armeiro | Manoel José | Vieira | Braga | 1800 |

* Testamento
Fonte: MARTINS, 1974.

Durante o período setecentista, as oportunidades de trabalho influíram decisivamente na difusão de conhecimentos específicos e na formação de mão-de-obra nativa, sobressaindo-se nomes já bastante estudados como os dos brasileiros Antônio Francisco Lisboa (c.1730-1814) e Manoel da Costa Ataíde (c.1762-1830). Fora do circuito das vilas e cidades, a realidade era outra, como demonstrado no relato de D'Orbigny, referente à primeira metade dos oitocentos,

> *Em Minas, cada um é o seu próprio arquiteto. Para se construir uma casa, cravam-se no chão (...) pedaços de pau brutos (...). Quanto aos tetos, compõem-se dos ramos e das folhas de uma gramínea chamada sapé pelos habitantes (...)*[4].

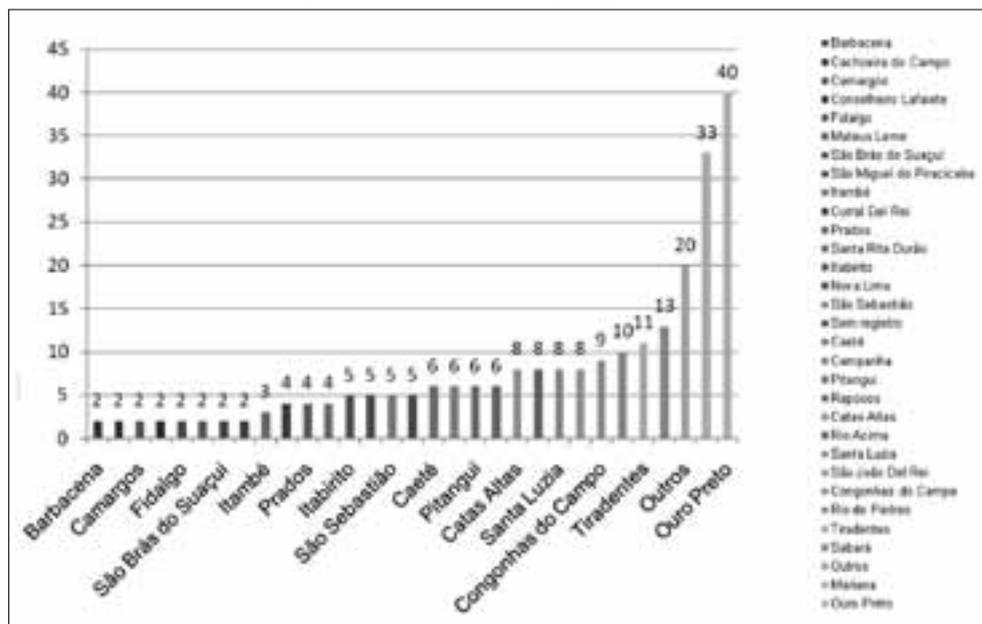
Diante da dificuldade de acesso à região das Minas, da extensão do seu território e da existência de demandas específicas de trabalho nos aglomerados, inferimos que a maior concentração de mão-de-obra especializada acontecia principalmente nas áreas mais urbanizadas, onde havia requintes de vida civilizada desde os setecentos.

A ocorrência de tal situação é evidente em Ouro Preto e Mariana, onde elevado número de obras testemunhou a participação de artífices e artistas portugueses. No caso de Ouro Preto, assumiu a função de capital da Capitania a partir de 1720 e passou a ser sede do poder temporal. Quanto à Mariana, tornou-se a partir de 1745 a primeira sede de bispado em Minas, sendo elevada à condição de cidade. Esta deixou de ser conhecida oficialmente como Vila do Ribeirão do Carmo, sendo tratada pelo nome da esposa de D. João V, Dona Maria Ana. Eram lugares distintos da maioria, onde se evidenciaram e se materializaram as mais diversas manifestações dos poderes secular e religioso.

Constatamos também a participação dos portugueses em outras partes da Capitania, igualmente propícias ao fomento da produção artística durante o século XVIII. Nesse contexto, Sabará aparece referenciada 13 vezes, o que representa 5,35% do universo trabalhado, seguida de Tiradentes (11; 4,53 %), Rio das Pedras (10; 4,12%), Congonhas do Campo (9; 3,70%). Outros sítios como Catas Altas, Rio Acima, Santa Luzia, São João Del Rei aparecem evidenciados 8 (3,29%) vezes cada um. Quanto às ocorrências de Caeté, Campanha, Pitangui e Raposos, notam-se 5 (2,06%) registros para cada um desses lugares. No tocante a Curral Del Rei, Prados, Santa Rita Durão, esses locais aparecem com 4 (1,65%) registros, Itambé com 3 (1,23%) e no caso de Barbacena, de Cachoeira do Campo, de Camargos, de Conselheiro Lafaiete, de Fidalgo, de Mateus Leme, de São Brás do Suaçui, de São Miguel do Piracicaba, encontram-se evidenciados com 2 (0,82%) registros. Com 1 (um) registro, verificam-se a ocorrência de Baependi, de Barão de Cocais, de Barra do Caeté, de Betim, de Bom Retiro da Roça Grande, de Brumado, de Carrancas, de Conceição do Mato Dentro, de Diamantina, de Furquim, de Glaura, de Guarapiranga, de Itabira, de Itatiaia, de Itaverava, de Monsenhor Horta, de Roças Novas, de Santa Bárbara, de São João da Lagoa e de Serro, conforme Gráfico n.º 3.

---

[4] D'ORBIGNY, 1976: 146.

**Gráfico n.º 3** – Locais de atuação dos artífices e artistas portugueses em Minas Gerais, século XVIII

Fonte: MARTINS, Judith, 1974.

Salientamos a necessidade da realização de trabalho mais apurado de pesquisa nos arquivos de Diamantina e Serro. Consideramos que em tais lugares houve forte influência da cultura portuguesa, principalmente devido ao tipo de administração ocorrido na região, baseada numa relação direta com a metrópole, tendo em vista o rígido controle exercido sobre a extração de diamantes. Isso é indício para acreditarmos numa maior atuação de artífices e artistas portugueses em tal realidade, ao contrário do que sugerem os dados levantados até o presente momento. Outro aspecto, que nos faz apostar na citada ideia, é a evidência que houve a valorização das artes no âmbito local, sobretudo em Diamantina, fato que levou o viajante Saint-Hilaire, no início do século XIX, a estabelecer diferenças em relação a outras regiões. O mencionado viajante reparou que as pessoas encontradas ali tinham "mais ilustração que em todo o restante do Brasil, mais gosto pela literatura, e um amor mais vivo pela instrução"[5].

Antes de determo-nos em outro ponto, é importante perceber que a maioria das localidades acima referidas situava-se ao longo de antigos caminhos, como a Estrada Real que interligava a região Diamantina à Capitania do Rio de Janeiro. Tal assunto torna-se ainda mais instigante ao ser examinado a partir da geografia, que nos mostra com clareza a relação estabelecida, por exemplo, entre os acessos disponíveis, os recursos naturais existentes e os lugares de onde se extraíam as riquezas, pedras preciosas e ouro. Numa visão abrangente, relativa ao processo de

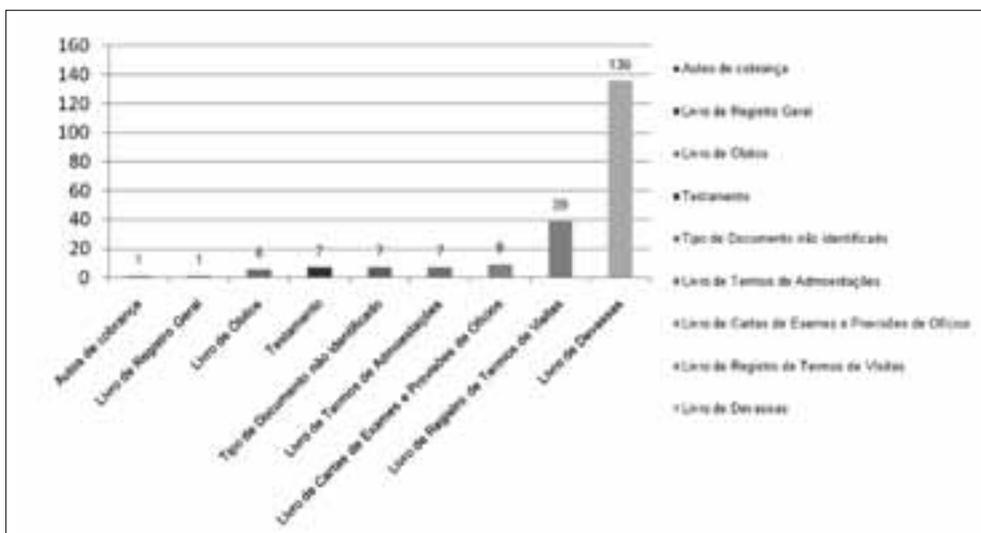
[5] SAINT-HILAIRE, 1974: 24-25.

ocupação do território, sobressaem as bacias dos rios Grande, das Velhas e a cadeia de montanhas da Serra do Espinhaço, referências marcantes na paisagem mineira.

Na sequência de questões a serem desenvolvidas, é importante também enfocar os tipos de registros em que se notam informações relativas ao objeto de nosso estudo. Nesse universo, destacam-se documentos arquivados pela Igreja e que ilustram fatos associados a comportamentos e valores de uma época. Graças aos serviços de cunho arquivístico, executados de modo austero por religiosos, avançamos na síntese de dados. Atendo-se a tal fato, ressalta-se o seguinte dizer contido no interior do Catálogo Geral da Arquidiocese de Mariana:

> *(...) até a República (15.IX.1889), antes do aparecimento dos cartórios, a Igreja serviu como zelosa tabeliã, guardando registro dos batizados e nascimentos, matrimônios, óbitos da população e ainda serviu como escrínio, cofre fiel dos testamentos e outros contratos celebrados entre as partes (...).*

No intuito de estudarmos os portugueses em Minas e particularmente os artífices e artistas, deparamo-nos com documentos relativos ao controle exercido pela Igreja, sobressaindo-se nesse sentido a administração exercida por Dom Frei Manoel da Cruz, primeiro bispo de Mariana (1745-1764). Das 213 referências relativas à população atuante na construção de nosso patrimônio, 136 registros pertencem ao conteúdo do Livro de Devassas, cerca de 63,85% do montante das referências apuradas. Os outros tipos de registros também encontram-se associados direta ou indiretamente à administração eclesiástica, destacando-se o Livro de Registro de Termos de Visitas (39; 18,31%), o Livro de Cartas de Exames e Provisões de Ofícios (9; 4,23%), os Testamentos e Livros de Termos de Admoestações (7; 3,29%), o Livro de Óbitos (6; 2,82%), além dos Autos de Cobrança (1; 0,47%), de acordo com o Gráfico n.º 4.

**Gráfico n.º 4** – Tipos de documentos com referências aos artífices e artistas portugueses em Minas Gerais, século XVIII

*Fonte: MARTINS, Judith, 1974.*

Cabe aqui ressaltar, novamente, parte do Catálogo Geral da Arquidiocese de Mariana, referente ao papel desempenhado pela Igreja nas admoestações e, sobretudo, nas devassas. No que se refere a estas, eram

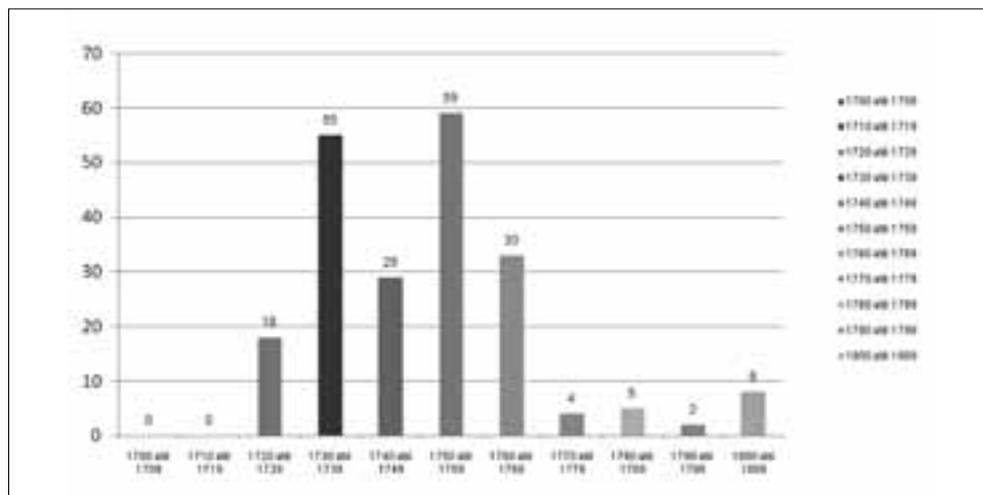
> *investigações oficiais, presididas pela autoridade episcopal, sobre a conduta moral e religiosa dos eclesiásticos e dos fiéis que aconteciam periodicamente pelas freguesias. Os bispos delegavam jurisdição a assessores seus, chamados de Visitadores, que percorriam o território do bispado, averiguando a situação moral, religiosa das paróquias, com a tomada de vários depoimentos de testemunhas juramentadas.*
>
> *Os Visitadores descobriam irregularidades, erros, escândalos, denunciavam e cobravam emendas dos culpados (...).*

Exemplificamos a citada prática por meio do que ficou expresso num trecho do *Livro de Devassas*:

> *João da Rocha Machado, homem solteyro, que vive de rossa, natural da Ilha Terceyra, Bispado de Angra, morador nesta Freguezia, testemunha juramentada aos Santos Evangelhos, disse que tinha de idade quarenta e sinco annos.*
>
> *E perguntado pellos interrogatorios da visita que lhe foram lidos, disse nada e assinou. Eu o Pe. Antonio Jose de Moura que o escrevy. (...)*[6].

Quanto às admoestações, consideramo-las como advertências, avisos ou conselhos direcionados àqueles que infringiam os preceitos estabelecidos pela Igreja e encontravam-se em situação ofensiva perante a sociedade reinol. Os documentos testemunham muitas vezes a licenciosidade de costumes, no que se refere a relações de concubinato entre homens brancos e escravas. Vários desses homens brancos eram artífices, segundo registros contidos na obra de Judith Martins (1974).

Atentamos também para o período de maior incidência de documentos relativos à presença portuguesa em Minas (ver Gráfico n.º 5). No que tange à atuação do

**Gráfico n.º 5** – Ocorrência de registos relativos aos artífices e artistas portugueses em Minas Gerais

*Fonte: MARTINS, Judith, 1974.*

6 ARQUIVO DA ARQUIDIOCESE DE MARIANA – *Livro de Devassas*, 1745: 1.

grupo estudado, identificamos que a época entre as décadas de 1720 a 1760 foi a mais evidente e talvez a mais profícua para os artífices e artistas lusitanos, o que deve ser tratado como parte de um contexto em que sobressai a crescente afirmação dos poderes laico e religioso, o forte controle administrativo sobre a extração de riquezas do solo e certo acúmulo de bens por parte da população. Com relação a esses pontos, citamos dois fatos marcantes: a realização do Triunfo Eucarístico (1733) em Vila Rica, organizado a partir da trasladação do Santíssimo Sacramento, manifestação clara da afirmação de poderes na sociedade da época, e a crescente arrecadação de quintos da extração do ouro, principalmente entre os anos de 1735 a 1751.

Quanto ao acúmulo de bens, ao consultarmos o Catálogo Geral do Arquivo da Arquidiocese, notamos que houve expressivo número de testamentos entre os anos de 1771 a 1780, cerca de 33 (22,15%) do montante de 149 testamentos realizados pelos portugueses durante o século XVIII. Para termos noção desse montante, identificamos apenas 3 (2,01%) testamentos entre os anos de 1711 a 1720, 5 (3,36%) entre 1721 a 1730, 6 (4,03%) entre 1731 a 1740, 14 (9,40%) entre 1741 a 1750, 24 (16,11%) entre 1751 a 1760, 26 (17,45%) entre 1761 a 1770, 21 (14,09%) entre 1781 a 1790, 17 (11,41%) entre 1791 a 1800 e apenas 2 (1,34%) registros no século XIX. Atentamos também para o número de pedreiros que expressaram suas vontades nos testamentos, conferir Quadro n.º 1.

Os dados sugerem que, sobretudo a partir da segunda metade dos setecentos, já havia condições propícias ao acúmulo de bens, concentrados em poder de parte da população reinol e seus beneficiários. Nesse período, observam-se além do apuro arquitetônico nas edificações urbanas, maior preocupação com o ordenamento do espaço nas vilas e cidades, fato exemplificado nas realizações ocorridas na sede da Capitania, entre os anos de 1740 a 1760, como salienta Vasconcellos[7].

O apuro em tais obras era reflexo das oportunidades e da ocorrência de mão-de-obra especializada na Capitania, sobressaindo-se nessa conjuntura a atuação de portugueses como: o entalhador Felipe Vieira, o abridor de cunhos João Gomes Batista, o engenheiro José Fernandes Pinto Alpoim (Sargento Mor), o carpinteiro e Mestre de Obras Reais Manoel Francisco Lisboa e o pintor José Soares de Araújo (Guarda Mor), dentre outros. Nota-se ainda o expressivo número de entalhadores bracarenses que atuaram nas Minas (ver Quadro n.º 1).

Em Minas Gerais, havia ambiente propício ao desenvolvimento das artes e dos ofícios, fato associado às rivalidades existentes entre os diversos grupos da sociedade local, às regulações estabelecidas pelas corporações religiosas, ao controle camarário desempenhado por meio dos juízes de ofícios, à realização de experiências práticas, às possiblidades de aprendizado disponíveis aos muitos entalhadores, ferreiros, marceneiros, ourives, pedreiros pintores, serralheiros e torneiros atuantes nas vilas e cidades.

Nesse ambiente fervilhante de ideias, reforçamos a importância de detectar os meios de repasse de conhecimentos. Sabe-se, por exemplo, de uma possível ligação entre Antônio Francisco Lisboa (c.1730-1814), mais conhecido pelo codinome "Aleijadinho", e

[7] VASCONCELLOS, 1956: 114.

o desenhista, pintor, também abridor de cunhos, João Gomes Batista (?-1788), discípulo de Francisco Vieira na cidade de Lisboa, segundo registro do Vereador Joaquim José da Silva da Câmara de Mariana (1782). Além dessa e de outras influências recebidas, num mundo pautado por empreitadas, louvações e riscos atribuídos a Manoel Francisco Lisboa[8], salientamos que Antônio Francisco Lisboa é reflexo de uma época favorável ao desenvolvimento de habilidades técnicas e ao apuro das artes.

No referido mundo, não podemos negar que os portugueses disseminaram conhecimentos, procedimentos e técnicas relacionadas às origens e às demandas existentes. O entendimento dessas questões certamente contribuirá com novas possibilidades de pesquisa.

## Bibliografia

ACAYABA, Marlene Milan (coord.), 2001 – *Equipamentos, usos e costumes da casa brasileira*, São Paulo: Museu da Casa Brasileira.

ARQUIVO DA ARQUIDIOCESE DE MARIANA – *Catálogo Geral 1*.

ARQUIVO DA ARQUIDIOCESE DE MARIANA – *Livro de Devassas*, 1745.

BURY, John, 1991 – "As igrejas 'borromínicas' do Brasil Colonial", *in* BURY, John – *Arquitetura e arte no Brasil Colonial*, São Paulo: Nobel, pp. 103-135.

D'ORBIGNY, Alcides, 1976 – *Viagem pitoresca através do Brasil*, São Paulo: EDUSP/ Belo Horizonte: Itatiaia.

LIMA JÚNIOR, Augusto de, 1978 – *A capitania das Minas Gerais*, 1.ª edição (1940), Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

MARTINS, Judith, 1974 – *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, 2 volumes, Rio de Janeiro: Departamento de Assuntos Culturais, Ministério da Educação e Cultura.

MELLO, Suzy de, 1985 – *Barroco Mineiro*, São Paulo: Brasiliense.

MENESES, José Newton Coelho, 2007 – "Homens que não mineram: oficiais mecânicos nas Minas Gerais Setecentistas", *in* RESENDE, Maria Efigênia Lage de, VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.) – *As Minas Setecentistas*, vol. 2, Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, pp. 378-399.

SAINT-HILAIRE, Auguste de, 1974 – *Viagem pelo Distrito dos Diamantes e litoral do Brasil*, Belo Horizonte: Itatiaia.

SANTIAGO, Marcelo Moreira, Padre, et al, 2006 – *Igreja de Mariana: 261 anos de história, 100 anos como arquidiocese 1906-2006*, Mariana (MG): Dom Viçoso.

TRINDADE, Jaelson Bitran, 1989 – "Arte e Sociedade: o barroco no Brasil", *in* II Congresso do Barroco no Brasil, arquitetura e artes plásticas, Resumo das Comunicações, *Revista Barroco*. Ouro Preto: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró-Memória, Centro de Pesquisas do Barroco Mineiro, Universidade Federal de Ouro Preto.

VASCONCELLOS, Sylvio de, 1956 – *Vila Rica: formação e desenvolvimento – residências*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro.

VASCONCELLOS, Sylvio de, 1968 – *Mineiridade, ensaio de caracterização*, Belo Horizonte: Imprensa Oficial.

---

[8] MARTINS, 1974: 364-367.

# Artistas e artífices a serviço das irmandades religiosas do Recife nos séculos XVIII e XIX

*Maria Berthilde MOURA FILHA*

## Introdução

As irmandades, suas igrejas e os artistas que as edificaram são os objetos de análise da presente comunicação que tem como objetivo expor o panorama artístico gerado na cidade do Recife a partir da ação das diversas irmandades religiosas ali instituídas, em decorrência do crescimento e estratificação da sociedade urbana.

Principia-se por apresentar o contexto sócio-econômico do Recife naquela época, para em seguida situar o surgimento dessas irmandades e enumerar os artistas e artífices envolvidos na construção e ornamentação das igrejas erigidas para as sediar. Esta trajetória torna possível compreender a participação destas instituições no desenvolvimento da arquitetura e da arte sacra, em Pernambuco.

São muitos os obstáculos encontrados para levar a cabo pesquisas desta natureza no Brasil, sendo agravante a falta de documentação e o difícil acesso aos arquivos. Diante destas dificuldades e tratando-se de fazer uma primeira sondagem sobre as irmandades e seus artistas, o artigo foi fundamentado em diversas fontes bibliográficas que, no passado, reuniram informações documentais, muitas das quais hoje inexistentes.

Após sistematizar os dados obtidos em função do objetivo a ser atingido, vislumbra-se o desejado panorama artístico, apesar das inúmeras lacunas resultantes da escassez de fontes documentais, fato que indica um necessário aprofundamento no estudo desta questão.

## O contexto: o Recife do século XVIII

Pernambuco foi uma das capitanias hereditárias concedidas por D. João III, em 1534. Seu donatário, Duarte Coelho, veio pessoalmente conquistá-la e, imbuído dos seus deveres, fundou ali duas vilas: Igarassu e Olinda, escolhendo esta para sede de sua capitania.

O sítio em que foi assentada a vila de Olinda não era adequado à atividade portuária, essencial para a economia predominante em Pernambuco, que desde o início se caracterizou como uma fértil região produtora de açúcar. Nestas circunstâncias, a premente necessidade de um porto levou a implantá-lo em uma península próxima e naturalmente protegida por uma linha de arrecifes. Foi esta a origem da cidade do Recife, cuja gênese foi assim sintetizada por Josué de Castro:

> *E assim formou-se, sobre os areais da península, esgueirada entre o Rio Capibaribe e o mar, uma pequena aldeia conhecida pelo nome de* O Povo ou a Povoação dos Arrecifes. *Povoação criada para servir ao porto e, portanto, como uma conseqüência direta de sua atividade específica, com sua vida e seu futuro indissoluvelmente ligados à vida do porto*[1].

O porto e a povoação prosperaram, acompanhando o crescimento econômico da capitania de Pernambuco, considerada uma das mais ricas do Brasil. Novas estruturas edificadas foram surgindo: uma ermida cercada de casas, armazéns para a guarda do açúcar, os fortes necessários à defesa contra os corsários. Em frente à península, numa ilha situada entre dois braços do Rio Capibaribe, os franciscanos edificaram um convento, marcando o início da ocupação da "Ilha de Antônio Vaz". Foi esta a realidade encontrada pelos holandeses quando, em 1630, ocuparam Pernambuco e fixaram-se junto ao porto, marcando em definitivo o desenvolvimento do Recife.

Enviado ao Brasil pela Companhia das Índias Ocidentais, em 1637, o Conde Maurício de Nassau encontrou mudanças neste quadro edificado. Estas foram registradas em uma carta do Conselheiro Johan Ghijselin, que havia estado em Pernambuco, em 1634, e retornava com Nassau: "Encontro aqui no Recife, desde a minha partida, uma mudança extraordinária em casas de comerciantes, nos negócios e construções que diariamente se iniciam em grande número, tão belas quanto na pátria, de modo que dificilmente há lugar para nos alojarmos e muito menos para construir"[2].

Sob o governo de Nassau (1637-1642) foi implantada, na Ilha de Antônio Vaz, a "Cidade Maurícia", seguindo um plano de construções ordenadas, no qual se destacavam os palácios de Friburgo, da Boa Vista e um sistema de construções defensivas. Esta passou a ser a capital do Brasil holandês, cujo território sob seu domínio abrangia a extensão entre os atuais estados do Ceará e Alagoas.

Mas encerrado o governo de Maurício de Nassau, teve início um período de conflitos que acabou levando à chamada "Insurreição Pernambucana", movimento armado que marcou o fim do domínio holandês no Nordeste do Brasil, em 1654.

Os luso-brasileiros retomaram o poder sobre toda a região, sucedendo a partir de então um longo período de restauração econômica, política e física, uma vez que os engenhos de açúcar, povoados e vilas, em grande parte, precisavam ser reconstruídos por estarem bastante castigados pelas batalhas. Neste contexto, havia espaço de atuação para homens que quisessem investir recursos e um mercado de trabalho receptivo, absorvendo a mão-de-obra apta a participar daquele processo de reconstrução.

---

[1] CASTRO, 1954: 73.
[2] MELLO, 1987: 43.

Segundo José Antônio Gonçalves de Mello, após 1654, foi retomada a vinda de portugueses para Pernambuco. Predominavam os mercadores e mestres de ofícios que vinham preencher as vagas deixadas pelos holandeses. E segundo Mello, naquela época, "as oportunidades de fortuna para homens de negócios e oficiais mecânicos eram grandes", devido ao restabelecimento do comércio entre a capitania de Pernambuco e o Reino[3].

O Recife, em especial, viveu a partir da segunda metade do século XVII, um período de transformações. Foi esvaziado da função política que tivera durante o domínio holandês, por esta retornar para Olinda, mas o crescente comércio estabelecido, a partir do porto, atraiu muitos forasteiros que para aqui vieram tentar a sorte. Fazendo grandes fortunas, esses comerciantes se transformaram em fornecedores e financiadores da safra dos engenhos de açúcar, fazendo surgir uma nova classe – os mascates, que vieram a concorrer com a chamada nobreza da terra.

Firmando-se economicamente, o Recife foi elevado à condição de vila, em 1709, fato que acabou gerando a "Guerra dos Mascates", pois os latifundiários pernambucanos não aceitaram a emancipação político-administrativa do Recife, até então subordinado a Olinda. Em 1711, a burguesia mercantil recebeu o apoio da metrópole e a nova vila manteve a sua autonomia.

Assim, em princípios do século XVIII, o Recife estava política e economicamente estável para galgar seu desenvolvimento, tendo por suporte as atividades comerciais e portuárias. A imagem urbana foi sendo renovada, tendo ênfase as construções religiosas, por ação das ordens monásticas aí instaladas, mas também pela ação das irmandades.

Devido ao seu caráter comercial, o Recife reunia uma população estratificada em diversas classes sociais – desde os ricos mascates até os escravos – favorecendo a formação de irmandades religiosas. Estas irmandades se faziam representar na paisagem urbana, através das igrejas edificadas pelos ricos senhores das ordens terceiras do Carmo e São Francisco, pelos comerciantes devotos do Santíssimo Sacramento, pelos clérigos da irmandade de São Pedro, ou pelos artífices reunidos sob a evocação de São José do Ribamar.

## As irmandades

As Irmandades surgem no Brasil no início do período colonial, tornando-se mais presentes nos séculos XVII e XVIII. Segundo Eduardo Hoornaert (1998), a formação das Irmandades, Confrarias e Ordens Terceiras era o caminho adotado por alguns grupos sociais para gozar um pouco da elitização proporcionada pela vida religiosa. Porém, para outros estratos da sociedade, a participação nas irmandades era uma forma de defesa contra as agruras do sistema colonial, determinadas por questões econômicas ou raciais. Assim, as irmandades compostas por negros e pardos traziam

[3] MELLO, 1957: 18.

esse caráter de libertação e resistência, enquanto as irmandades de brancos tinham caráter elitista.

Contexto como aquele identificado em Recife era propício à formação de um relevante número destas associações religiosas. Na medida em que crescia, o Recife demandava uma maior diversidade de serviços atrelados ao transporte, comércio e ao provimento de gêneros do mercado interno. Estes eram realizados pelos vários grupos que compunham a população: artífices, comerciantes, escravos, senhores de engenho, homens do clero, da administração civil e militar, etc.[4].

Nesta sociedade tão heterogênea, seus diversos estratos encontravam uma forma de ganhar força e representatividade unindo-se em irmandades. Além da função religiosa, estas assumiam um papel assistencialista, prestando aos seus membros serviços médicos, ajuda financeira, organizando orfanatos e abrigos para a população em geral. Segundo Virgínia Almoêdo, este duplo papel das irmandades fez com que as mesmas funcionassem "como entidades de classe, no melhor sentido do termo, e acabam servindo como instrumentos de ação social"[5].

Isto fica mais evidente quando se observa a constituição das diversas irmandades presentes no Recife, no século XVIII, a começar por aquela que melhor representava o caráter de resistência de uma classe: a de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.

Os negros escravos, retirados de suas famílias de origem, buscavam reestruturar uma comunidade, segundo os moldes permitidos pela Igreja. Assim reuniam-se em irmandades, criando mecanismos para melhor sobreviver perante a difícil realidade que lhes foi imposta no Brasil colonial, contando com as relações estabelecidas para ascenderem socialmente, ou até mesmo chegar a comprar sua alforria[6]. Perante o significado que tinha a Irmandade do Rosário para os homens pretos, estes não mediam esforços para construir seu templo, tão rico quanto aqueles erguidos pela nobreza, apesar da condição miserável que tinham, demonstrando o desejo de reconhecimento social que os alimentava.

Outros extratos da sociedade do Recife tinham nas irmandades, o mesmo sentido de organização de classe. Assim ocorreu com a Irmandade de São José do Ribamar, instituída por carpinteiros, pedreiros, marceneiros e tanoeiros, por volta de 1735. A congregação religiosa foi a forma encontrada por estes artífices para organizar e regulamentar suas atividades profissionais, na ausência de corporações de ofícios. Compunham a Irmandade de São José diferentes grupos de artífices mecânicos: além dos oficiais brancos, que possuíam reconhecimento perante a sociedade e ostentavam um relativo *status*, havia artífices pobres, negros forros e pardos, denunciando as próprias características dos oficiais no Brasil[7].

Entre as camadas médias da pirâmide social do Recife, surgiram outras irmandades: a de Nossa Senhora do Terço cujos irmãos eram, em sua grande maioria, modestos comerciantes e artífices do Bairro de São José; a irmandade de São Pedro dos Clérigos,

---

[4] MONTE, 2008.
[5] ASSIS, 1988: 77.
[6] SILVA, 2001: 7.
[7] SILVA, 2008.

instituída por estes, a 26 de Junho de 1700[8]; a irmandade de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, organizada em 1722, por “militares de primeira linha dos corpos de fuzilaria e cavalaria” da guarnição do Recife, sendo excluídos os militares da artilharia, por já terem irmandade própria, sob a invocação de São João Batista[9].

Representando o topo da pirâmide social estavam as ordens terceiras do Carmo e de São Francisco, bem como a Irmandade do Santíssimo Sacramento. Estas expressavam a riqueza dos mascates que fizeram do Recife um núcleo de progresso, e da nobreza local associada aos senhores de engenho e líderes políticos da capitania de Pernambuco.

A Ordem Terceira do Carmo surgiu juntamente com as obras de construção do convento carmelita, sendo instituída através de um Breve apostólico, em 20 de Outubro de 1695, atendendo a requerimento de vários irmãos terceiros residentes no Recife[10].

É dessa época, também, a Ordem Terceira de São Francisco, cuja criação foi autorizada, em 12 de Junho de 1695, pelo visitador geral da Província Franciscana do Brasil, atendendo, da mesma forma, ao apelo de irmãos terceiros ali residentes. Eram estes, em sua grande maioria, mascates, alguns deles de muitas posses, como o mestre pedreiro Antônio Fernandes de Matos[11].

Por sua vez, a Irmandade do Santíssimo Sacramento surgia como o local de congregação da aristocracia pernambucana em busca de prestígio social. Referindo-se a esta instituição, disse Fernando Pio:

> *E realmente mereciam as irmandades do Santíssimo Sacramento os grandes foros de nobreza que lhes eram concedidos pelas leis portuguesas, se atentarmos, em quaisquer delas, através dos livros de entradas de irmãos, para a quantidade invulgar de barões, condes e viscondes que pelo correr dos tempos ali se acham inscritos*[12].

Independente dos particulares propósitos que cada uma das classes sociais aqui referidas tinha para se reunir em torno de uma irmandade religiosa, todos buscavam marcar sua presença na cidade através da construção de um templo, cuja magnitude da arquitetura, ora demonstrava a riqueza de alguns estratos da sociedade, ora o esforço empreendido para exibir uma conquista social decorrente da união de irmãos em torno de um santo de devoção. Com a edificação de seus templos, contribuíram estas irmandades religiosas para a “urbanidade” e para a estruturação urbana da vila do Recife, ao longo do século XVIII, em particular da Ilha de Santo Antônio, onde as torres destes templos pontuam a paisagem urbana (Figura n.º 1)

---

8 MENEZES, 1984: 19.
9 GUERRA, 1970: 119.
10 GUERRA, 1970: 151.
11 GUERRA, 1970: 169.
12 PIO, 1973: 75.

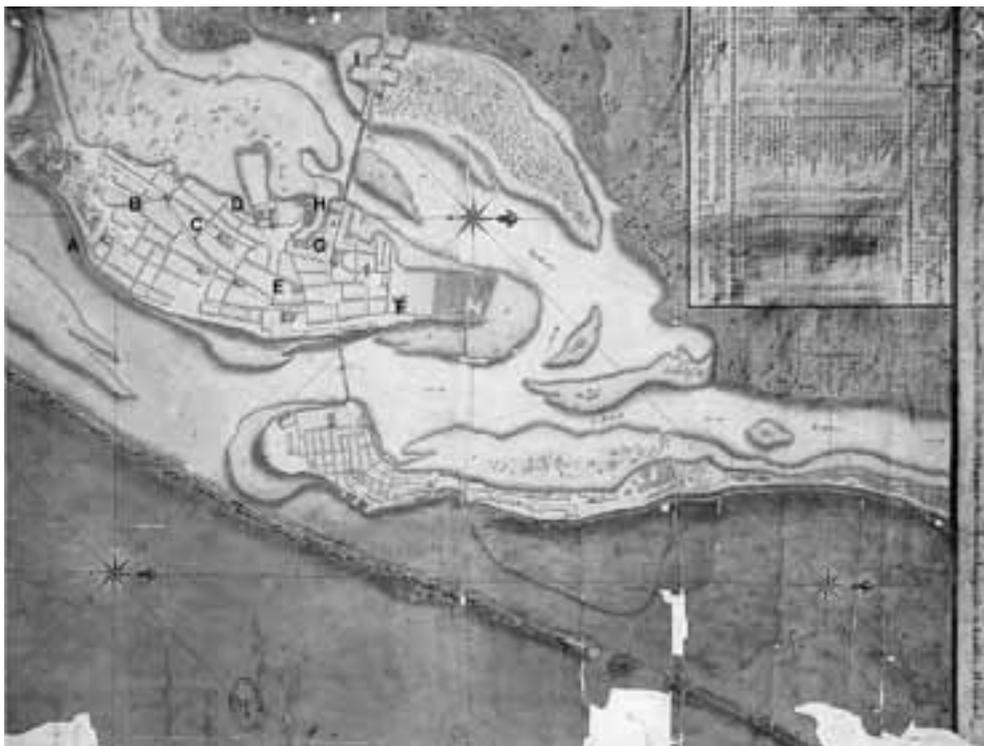



**Figura n.º 1** – Implantação das igrejas distribuidas sobre o "Plano da Villa de S. Antonio do Recife de Pernambuco situado em 8 grao". C. 1771

A – Ig. de São José do Ribamar
B – Ig. N. Sra. do Terço
C – Ig. S. Pedro dos Clérigos
D – Ig. de S. Teresa da Ordem Terceira do Carmo
E – Ig. do Rosário dos Pretos
F – Ordem Terceira de S. Francisco
G – Ig. Matriz do S. Sacramento de Santo Antônio
H – Ig. N. Sra. da Conceição dos Militares
I – Ig. Matriz do S. Sacramento da Boa Vista

*Fonte: REIS FILHO, 2000.*

No que concerne às artes, criaram estas irmandades um "mercado de trabalho" mais amplo para os artistas e artífices dos diversos ofícios da construção, pintura, escultura, ourivesaria, etc. possibilitando o desenvolvimento artístico local e a afirmação de nomes de destaque no panorama pernambucano do século XVIII e XIX, como se apresentará a seguir.

## As obras e os artistas

Com o objetivo de apresentar os artistas e artífices que atuaram na construção e decoração dos templos das irmandades referidas, expõe-se um pouco sobre a história destes templos, situando as obras realizadas ao longo dos séculos XVIII e XIX.

## Igreja do Rosário dos Homens Pretos de Santo Antônio

Uma primitiva igreja da Irmandade do Rosário dos Pretos remonta a meados do século XVII, sendo substituída pelo templo atual que foi iniciado por volta de 1725 e concluído em 1777[13].

Algumas obras estão identificadas na igreja velha, cuja decoração interior sofreu a demora decorrente das poucas esmolas. Em 1699, a irmandade investiu 229$750 no douramento do retábulo da capela-mor; quatro anos depois mandou fazer um novo consistório; em 1706, os irmãos estavam decididos a mandar buscar em Lisboa todos os materiais necessários para forrar a capela-mor com frisos e molduras douradas[14].

As pesquisas desenvolvidas por Robert Smith (1988) e Judith Martins (s.d.) apontam uma série de artistas que trabalharam para a irmandade, tanto na primitiva igreja quanto na atual, como especificam as datas dos registros documentais: Domingos Lopes, pedreiro, fez todo o telhado da igreja (1687); Francisco Gonçalves, pintor, fez cinco painéis do forro (1715); Antônio Álvares, marceneiro, confeccionou a porta (1722); Manoel Álvares, entalhador, fez uma charola e um sacrário (1726); Manoel Gomes, pedreiro, fez obras para a irmandade entre 1686 e 1725; João Rocha, ourives, executou uma naveta e vaso da comunhão em prata (1722); Francisco Rodrigues, pintor, encarnou uma imagem de Cristo e cruz da sacristia (1725); Pedro de Matos, pedreiro, trabalhou na construção da torre e no retelhamento da sacristia e igreja; Manoel Pais de Lima, entalhador, para quem há várias referências de pagamentos, em 1715, por conta dos trabalhos de "entalha do frontispício", não sendo estes especificados.

Em documento citado por Flávio Guerra, consta que a 21 de Dezembro de 1748, a irmandade deliberava sobre "como fazer o novo interior da igreja, porquanto a obra já executada atingia a altura do grande arco da Capela-mor". Foi então chamado o pedreiro Paulo Luiz Fiesco, para apresentar sugestões e pareceres[15].

## Igreja de São José do Ribamar

A origem da irmandade remonta ao ano de 1653, surgindo a partir de uma capela mantida por alguns marceneiros. Instituída por volta de 1735, reuniu carpinteiros, marceneiros, tanoeiros e pedreiros, que resolveram erguer a Igreja de São José do Ribamar.

A pedra fundamental foi lançada em 29 de Junho de 1752, mas as obras só foram iniciadas quatro anos mais tarde, transcorrendo muito lentamente, devido aos poucos recursos de seus irmãos. Em 1779, foi feito o telhado e, em 1782, assentada a porta principal, confeccionada por Manuel Gomes. Em 1788, a igreja estava inacabada,

[13] GUERRA, 1970: 109.
[14] SILVA; 2002: 201.
[15] GUERRA, 1970: 111.

recebendo o apoio do governador de Pernambuco, Tomás José de Melo, para a sua conclusão, que ocorreu em 1797[16].

A irmandade de São José do Ribamar era encarregada da regulamentação e fiscalização do exercício das profissões de carpinteiro, marceneiro e outras em atividade naquela época. Embora desempenhasse esta função, são poucos os registros conhecidos sobre os artistas envolvidos na construção do seu templo.

Entre estes, surge José de Oliveira Barbosa, que em 1791 residia em casa pertencente à irmandade e foi encarregado da elaboração de alguns projetos para o templo. Estando inadimplente, em 1795, teve sua dívida perdoada em função dos trabalhos que realizou para a igreja e de "toda obra como seja da talha da capela-mor e frontispício, porta principal e púlpito e o mais que precisava o consistório"[17].

A torre da igreja só veio a ser construída em 1896, segundo o traço de Ascendino Vitorino Lemos de Souza, secretário da irmandade. O sino foi fundido por Manoel dos Santos Vilaça, em 1885[18].

## Igreja de Nossa Senhora do Terço

A origem da Irmandade de Nossa Senhora do Terço remonta ao início do século XVIII, havendo registros que certificam sua existência, em 1726. A primitiva igreja que a abrigou fora edificada por um particular e doada à irmandade, em 1732[19].

Em meados do século XIX, eram péssimas as condições desse templo, sendo apontado, em 1860, o perigo de um desabamento e a necessidade da Presidência da Província de Pernambuco dar autorização para a realização de quatro loterias destinadas à construção de uma nova igreja.

Esta foi iniciada, em 1863, com a reconstrução das paredes laterais, seguindo-se as obras da coberta da nave e da capela-mor, concluídas em 1869. No mesmo ano principiou a construção da torre, pagando-se pelo desenho desta a importância de 21$000, a pessoa não identificada, ficando a execução a cargo do mestre pedreiro Manuel do Carmo Ribeiro.

Para a torre foram encomendados na cidade do Porto "azulejos, pirâmides e balaustres", a serem remetidos por Vasconcelos & Braga, conforme descrição no Livro de Receitas e Despesas de 1870-71. Também do Porto veio o conjunto em metal de dois anjos em adoração à cruz, assentado no frontispício da Igreja[20].

Terminados os serviços de alvenaria, em 1872, entrou a construção em sua fase final com a contratação dos serviços de cantaria das sacadas, a Antônio Pereira de Carvalho; das grades de ferro das varandas, a Lino Pereira Pinto; das escadas de acesso aos corredores superiores, a Manuel Mendes de Oliveira; do estuque, a José Maria Barbosa; da "estampa de Nossa Senhora do Terço no teto da igreja", a Martinho

[16] GUERRA, 1970: 80.
[17] SILVA, 2002: 210.
[18] MARTINS, s/d: 200, 211.
[19] MELLO, 1984: 9.
[20] SILVA, 2002: 160.

Correia da Silva e "entalha da capela-mor, púlpitos, varandas, sanefas e camarim" ao mestre José de Souza Moréia[21].

Ainda com algumas obras por acabar, foi sagrada a igreja em 1º de Janeiro de 1874, sendo os serviços de pintura e douramento de partes da nave e dos altares realizados somente em 1887, a cargo do mestre Joaquim Eustáquio das Neves.

## São Pedro dos Clérigos

Existindo desde o ano de 1700, somente em 1719, a Irmandade dos Clérigos resolveu construir a sua igreja, iniciada nove anos depois. A pedra fundamental foi lançada em 3 de Maio de 1728, estando a capela-mor concluída, em 1729, e o corpo da igreja, em 1759. As obras se prolongaram até 30 de Janeiro de 1782, quando foi realizada a sagração[22].

Sua planta foi elaborada pelo mestre-pedreiro Manuel Ferreira Jácome, que criou uma nave de traçado octogonal inserida numa caixa quadrada, a qual não exibe, externamente, a forma poligonal do seu interior. A pedido da Irmandade, este projeto foi avaliado e recebeu pareceres favoráveis dos engenheiros militares João Macedo Corte Real e Diogo da Silveira Veloso.

Na decoração do seu interior trabalharam renomados artistas da época: João de Deus Sepúlveda, encarregado da pintura em perspectiva ilusionista do forro da nave, (1764-1768); Manuel de Jesus Pinto, responsável pela douração do mobiliário da igreja (1804-1815); Francisco Bezerra, autor dos dez painéis sobre a vida de São Pedro localizados na capela-mor, e o mestre entalhador José Gomes de Figueiredo, que executou o sacrário e o cadeiral do altar-mor, bem como todo o mobiliário da sacristia, inaugurada em 1781[23].

Consagrada a igreja em 1782, as obras continuaram com o douramento do corpo da igreja e do altar-mor, sendo este resultado do trabalho do pintor Inácio de Melo e Albuquerque, em 1783. Entre os anos de 1804 e 1813 trabalhou nesta igreja o mestre entalhador Felipe Alexandre da Silva, responsável pela confecção das dezesseis tribunas da igreja, das sanefas das portas e janelas do corredor, da banqueta do altar da sacristia, e mais seis castiçais[24]. Francisco José Pinto, pintor e membro da irmandade, fez em 1833 a encarnação da imagem de São Pedro, adquirida em Portugal, em 1764[25].

Em 1858, a mesa da irmandade resolveu fazer uma nova capela-mor, por estar a talha desta arruinada por completo. Foi o padre Inácio Francisco dos Santos que executou o risco e muitas partes da talha da nova capela, tendo o auxílio de cinco entalhadores provenientes de Lisboa, entre eles o mestre Bernardino José Monteiro[26].

---

[21] SILVA, 2002: 161.
[22] MENEZES, 1984: 8.
[23] SILVA, 2002: 151.
[24] SILVA, 2002: 154.
[25] MARTINS, s/d: 159.
[26] MARTINS, s/d: 186.

## Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares

São reduzidas as informações sobre a construção desta igreja, uma vez que se perdeu a parte mais antiga do arquivo da irmandade. Sua edificação decorreu entre os anos de 1725 e 1757, e já a 30 de Agosto de 1725 o engenheiro Diogo da Silveira Veloso "a pedido dos interessados, atestava que da Igreja estava feito todo o alicerce, levantadas algumas paredes, mas não o frontispício, estando concluída a capela-mor"[27].

Terminada a construção, tiveram continuidade os trabalhos de decoração do interior do templo que se prolongaram até 1870, quando foi contratado com Francisco Dornelas Munduri o serviço de douramento da capela-mor, dos altares laterais e do arco-cruzeiro. Nesse mesmo ano foi executada, por Bernardo Luís Ferreira, o douramento da talha do forro da nave, sendo o painel central deste pintado por José Rebelo de Vasconcelos, representando Nossa Senhora da Conceição com o Espírito Santo entre as mãos[28].

Sob o coro vislumbra-se no forro um painel representando a primeira Guerra dos Guararapes, ocorrida em 1648. Segundo Judith Martins, este foi executado, em 1781, por João de Deus Sepúlveda[29], sendo também atribuído ao alferes José de Oliveira Barbosa, que fazia parte da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, desde 1793[30].

Além dos artistas já referidos, há as seguintes informações esparsas: em 1803, Crispim Paes Varela era o mestre da obra da torre da igreja; Manuel Vicente de Siqueira fundiu os sinos da mesma; José Inácio de Assunção executou, em 1850, uma cruz grande de prata para a irmandade; José da Fonseca Galvão, em 1832, pintou o nicho de São José situado na igreja; em 1857, o pintor Caetano da Rocha Pereira fez o douramento e envernizamento de quatro painéis; o serralheiro José Francisco Bento confeccionou quatro grades para os vãos das janelas[31].

## Igreja de Santa Tereza da Ordem Terceira do Carmo

A Ordem Terceira do Carmo do Recife foi instituída quando estava em construção o convento carmelita, cujos frades, por doação, transferiram aos irmãos terceiros, em 1696, a Capela do Santíssimo Sacramento, parte integrante da igreja monástica.

Quatro anos depois os terceiros resolveram construir a sua própria igreja, cuja pedra fundamental foi assentada em 24 de Julho de 1700. Sendo os membros da ordem, homens de largos recursos, em 1710 já estavam em seu novo templo, situado ao lado da igreja da Ordem Primeira do Carmo[32].

Depois de inaugurada, a igreja continuou em obras, concluídas somente no século XIX. Nela trabalharam: Manuel de Jesus Pinto, contratado em 1792 para fazer o

---

27 MENEZES, 1984: 70.
28 MENEZES, 1984: 72.
29 MARTINS, s/d: 190.
30 SILVA, 2002: 206.
31 MARTINS, s/d.
32 SILVA, 2002: 168.

douramento e a pintura da sacristia; Félix da Costa Monteiro, pago em 1786 para pintar o forro da casa das catacumbas; Matias Antônio Quaresma, marceneiro que executou, em 1796, as três portas principais da igreja; José Antunes, que pintou, em 1782, um painel para a capela da casa das catacumbas; Antônio Henriques Cardoso, responsável pela talha da capela dos noviços, em 1760; Serafim dos Anjos, que entalhou, em 1763, o altar de Nossa Senhora da Soledade, situado na sacristia, cujo teto tem painéis pintados e dourados por Manuel de Jesus Pinto, em 1792[33].

Na decoração interior desta igreja teve destaque a participação de João de Deus Sepúlveda, contratado em 1760 para pintar os cinco painéis situados nas paredes do altar-mor e dourar as molduras. O contrato veio a ser renovado em Novembro do mesmo ano, para executar vinte painéis para o forro e dois a serem colocados sobre as "portas travessas que entram para o Cruzeiro". Finalmente, em 15 de Novembro de 1761, foi contratada a pintura de quinze painéis do forro, sete painéis das paredes e duas tribunas[34].

Outro artista de destaque foi Felipe Alexandre da Silva, autor dos entalhes dos retábulos da capela-mor, arco cruzeiro, altares laterais e sacristia, executados quando em 1815, decidiu a Ordem Terceira fazer nova talha em toda a capela-mor, por se encontrar estragada a primitiva. Em 1822, fez também a talha de cinco altares laterais da mesma igreja[35].

No início do século XIX, foi levantada a torre e colocado o gradil que encerra a testada do lote onde está implantada a igreja, sagrada a 13 de Outubro de 1837, sob a invocação de Santa Teresa de Jesus[36]. Entre 1854 e 1858, a igreja foi alvo de novas obras, quando a capela-mor e os altares laterais foram substituídos.

## Capela Dourada da Ordem Terceira de São Francisco do Recife

Por escritura datada de 9 de Abril de 1696, os frades franciscanos cederam aos irmãos da recém fundada Ordem Terceira uma parcela das terras pertencentes ao convento, para que ali fizessem sua capela, com arco aberto "para a igreja do dito convento, e todas as mais casas e o mais que necessário for para a dita Ordem"[37].

A partir desta doação, os terceiros puderam abrir um grande arco no lado sul da nave da igreja conventual e iniciaram a construção da Capela dos Noviços, cuja pedra fundamental foi lançada em 13 de Maio de 1696. Ficou encarregado da construção o mestre pedreiro Antônio Fernandes de Matos, admitido como membro da Ordem em 17 de Setembro de 1695 e seu ministro, entre 1697 e 1700. A 15 de Setembro de 1697, foi celebrada ali a primeira missa, tendo sido gasta até então, a importância de 1:356$980[38].

---

[33] MARTINS, s/d; SILVA, 2002: 169.
[34] SILVA, 2002: 169.
[35] MARTINS, s/d: 70.
[36] GUERRA, 1970: 153.
[37] SILVA, 2002: 179.
[38] SILVA, 2002: 179.

No período de 1697 a 1700, foram contratados os primeiros trabalhos de decoração que deram a esta o título de "capela dourada". Luis Machado executou o arco da capela-mor, o grande arco para o convento e os móveis da sacristia. Em 1698, foi contratado o mestre português Antônio Martins Santiago, para fazer a talha da capela-mor, com dois nichos para as imagens dos Santos Cosme e Damião, e mais um sacrário, frontal e dois armários. Também trabalhou na Capela dos Noviços, o pintor José Paulo Pinhão de Matos, provável autor de nove painéis representando os santos da Ordem, e oito, encomendados por Antônio Fernandes de Matos, em 1699[39].

Ao longo do século XVIII, as obras tiveram continuidade. Em 1704, foram assentados os azulejos, trazidos de Lisboa e assinados pelo artista português Antônio Pereira. Entre 1759 e 1761, José Ribeiro de Vasconcelos pintou dois painéis para a capela, dourou os nichos dos santos e retocou o andor de Nossa Senhora da Conceição. Luís Nunes executou, entre 1765 e 1766, as imagens de São Francisco e Santa Isabel para a capela do hospital da Ordem Terceira e a imagem de São Jácome. Manoel de Jesus Pinto foi responsável pela douração da capela, em 1799[40].

## Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio

Referir-se à Irmandade do Santíssimo Sacramento é remontar à história da Igreja do Corpo Santo, sede da primeira irmandade desta invocação. Situada na Ilha do Recife, a Igreja do Corpo Santo era a matriz de uma ampla freguesia que devido ao aumento populacional verificado no Recife demandou a construção de um novo templo, agora no bairro de Santo Antônio, de modo a melhor servir aos fies daquele bairro e do de São José[41].

Em 30 de Abril de 1752, a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja do Corpo Santo registrou a compra, em leilão da Real Fazenda, do local onde estava a antiga casa da pólvora dos holandeses, a fim de construir sua nova igreja, cuja pedra fundamental foi lançada em 1753.

Em 1754, a capela-mor já estava aberta aos fieis, mas as obras da igreja só foram concluídas em 1790. Com a criação da Paróquia de Santo Antônio, em 1789, passou a nova igreja do Santíssimo Sacramento à condição de matriz[42].

Na Matriz de Santo Antônio atuaram alguns dos mais importantes artistas dos séculos XVIII e XIX: o mestre entalhador Felipe Alexandre da Silva foi responsável pelas obras do altar-mor e trabalhos de cantaria do frontispício, realizados entre 1799 e 1808; Manuel de Jesus Pinto fez a pintura e douração de talhas da igreja, incluindo o coro, os altares laterais e as sanefas, sendo de sua autoria o painel do Espírito Santo, existente no altar do consistório; José de Elói é o autor do quadro que representa "O Batismo de Jesus", existente no batistério, tendo este artista trabalhado, também, no

---

[39] MARTINS, s/d.
[40] MARTINS, s/d; SILVA, 2002: 182.
[41] SILVA, 2007: 4.
[42] SILVA, 2002: 195.

Mosteiro de São Bento de Olinda, lhe sendo atribuídos os painéis do forro da nave e do altar da sacristia, pintados entre 1785 e 1789[43].

## Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento da Boa Vista

Por Provisão datada de Janeiro de 1805, ocorreu um desmembramento da freguesia da Sé do Recife, levando à criação da nova freguesia da Boa Vista. Para sede desta foi escolhida a igreja fundada pela Irmandade do Santíssimo Sacramento, em 1784.

Nesta, em 1793, estavam concluídas as obras da capela-mor, duas sacristias e parte da nave, encontrando-se em condições de receber o Santíssimo Sacramento, trasladado em procissão desde a Igreja da Santa Cruz, anterior casa da irmandade[44].

Os trabalhos de decoração do interior do templo prolongaram-se por toda a primeira metade do século XIX, envolvendo artistas em geral residentes no bairro da Boa Vista. A obra de talha ficou a cargo do mestre Antônio Basílio de Oliveira e de Joaquim Correia Leal, que entalhou os altares laterais da capela-mor, em 1830. Os trabalhos de douramento foram realizados por Francisco José Pinto, substituído por Manuel de Jesus Pinto, em 1822. São de Caetano Rocha Pereira os painéis decorativos da capela-mor, datados de 1823, bem como a pintura do forro, de 1844. Em 1831, o escultor Manuel da Silva Amorim foi encarregado de confeccionar as imagens de São José, São Joaquim e São Raimundo Nonato[45].

No ano de 1839, a irmandade resolveu dotar a igreja de uma notável fachada em pedra Lioz, mandando buscar em Lisboa o projeto e toda a pedra. Em Abril de 1840, chegava um relatório do arquiteto português Manoel Joaquim de Souza, junto com uma nova proposta de risco para o frontispício. Em Junho, estavam no porto do Recife as primeiras pedras, a serem montadas pelo arquiteto André Willmer, em conformidade com o projeto vindo de Lisboa[46].

Desejando completar a decoração do frontispício, em 1854, a irmandade contratou com o escultor português Francisco d'Assis Rodrigues, diretor da Academia das Belas Artes de Lisboa, a execução do "painel da Glória" e das estátuas dos quatro evangelistas. O "Painel da Glória" chegou ao Recife em 1858, sendo seu assentamento concluído a 14 de Abril de 1859. As estátuas dos evangelistas só foram entregues em 1871, e postas em seus lugares, em 1876[47].

Para finalizar o frontispício faltava construir as torres, também em pedra Lioz. Sob a coordenação do mestre pedreiro André Rompke, foi concluída a torre leste, em 1888, e a torre oeste, em 1889.

---

[43] MARTINS, s/d; SILVA, 2002: 198-199.
[44] GUERRA, 1970: 23.
[45] MARTINS, s/d; SILVA, 2002: 228.
[46] SILVA, 2002: 228.
[47] GUERRA, 1970: 25.

## Considerações finais

Encerrada esta trajetória através da história das irmandades religiosas do Recife, aqui trabalhadas, confirmam-se algumas idéias colocadas anteriormente. De fato, a ação das irmandades consolidada na construção destes templos foi uma importante contribuição para a configuração urbana do Recife, evidenciando-se, por exemplo, na formação dos largos que antecedem as igrejas do Terço, de São Pedro e de São José do Ribamar.

Sob o aspecto artístico, a ação destas irmandades foi ainda mais relevante, pois resultou no já referido “mercado de trabalho” para os artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX, possibilitando o desenvolvimento das artes em Pernambuco e dando espaço para a formação de renomados artistas, valendo a pena enfatizar a ligação destes com as irmandades.

O pedreiro e arquiteto Manoel Ferreira Jácome foi discípulo do mestre de obras Antônio Fernandes de Matos. Sendo considerado um dos oficiais mais peritos do Recife, foi líder da sua classe tendo a função de juiz do ofício de pedreiros confirmada pelos vereadores da câmara. Trabalhou como pedreiro na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, executou a planta da Igreja de São Pedro dos Clérigos e entre 1704 e 1706, trabalhou com João Pacheco Calheiros no claustro da Ordem Terceira de São Francisco.

O pintor Manoel de Jesus Pinto era irmão do Santíssimo Sacramento e da Ordem Terceira do Carmo, o que denota o seu *status* social. Sua longa folha de serviços dá a dimensão da importância que teve no meio em que atuou, tendo trabalhado nas igrejas de São Pedro dos Clérigos, das ordens terceiras do Carmo e de São Francisco, e na Matriz de Santo Antônio. Faleceu em 1817.

João de Deus Sepúlveda é apontado como um dos maiores pintores do século XVIII, em Pernambuco, sendo também músico. Na sua produção têm destaque as pinturas que executou no forro da nave da Igreja de São Pedro dos Clérigos e no forro sob o coro da Igreja da Conceição dos Militares, representando a batalha dos Guararapes. Acrescenta-se a estes, alguns dos painéis com cenas da vida de Santa Teresa que ornamentam a casa dos terceiros do Carmo.

Também o entalhador Felipe Alexandre da Silva, no início do século XIX, circulou entre as ordens terceiras do Carmo e de São Francisco, executando retábulos e outros trabalhos de talha. Para as igrejas Matriz de Santo Antônio e São Pedro dos Clérigos, fez objetos diversos, como castiçais, tocheiros e sanefas.

Associando o “saber” destes artistas ao desejo que tinham as irmandades de exibir seus templos perante a sociedade, surgiram experiências inovadoras para Pernambuco, naquela época, como a planta poligonal concebida por Manoel Ferreira Jácome, para a Igreja de São Pedro dos Clérigos e a pintura em perspectiva executada no forro da nave desta igreja, por João de Deus Sepúlveda. Estas obras são expressões relevantes da produção destas irmandades e de seus artistas.

**Figura n.º 2** – As igrejas das irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, São José do Ribamar, Nossa Senhora do Terço e São Pedro dos Clérigos
*Fotos: Maria Berthilde Moura Filha.*

**Figura n.º 3** – As igrejas de Nossa Senhora da Conceição dos Militares e da Ordem Terceira do Carmo. Em baixo, a Matriz de Santo Antônio e a Matriz da Boa Vista

*Fotos: Maria Berthilde Moura Filha.*

**Figura n.º 4** – Interior das igrejas de N. Senhora do Rosário dos Pretos, N. Senhora do Terço, São Pedro dos Clérigos e N. Senhora da Conceição dos Militares
*Fotos: Maria Berthilde Moura Filha.*

**Figura n.º 5 –** Interior das igrejas dos terceiros do Carmo e de São Francisco (Capela Dourada). Abaixo, o interior da Matriz de Santo Antônio e da Matriz da Boa Vista
*Fotos: Maria Berthilde Moura Filha.*

## Bibliografia

ASSIS, Virginia Almoêdo, 1988 – *Pretos e Brancos a serviço de uma Ideologia de Dominação (Caso das Irmandades do Recife)*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco (Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História).

CANHA, Elaine Cristina, 2008 – "A Ordem Terceira do Carmo e sua atuação em Pernambuco – séculos XVIII e XIX", in Anais do II Encontro Internacional de História Colonial. *Mneme – Revista de Humanidades*, vol. 9, n.º 24. Caicó (RN): Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Disponível na internet em: <www.cerescaico.ufrn.br/mneme/anais>.

CASTRO, Josué de, 1954 – *A Cidade do Recife. Ensaio de geografia urbana*. Rio de Janeiro: Ed. da Casa do Estudante do Brasil.

GUERRA, Flávio, 1970 – *Velhas igrejas e subúrbios históricos*. Recife: Prefeitura Municipal do Recife: Fundação Guararapes.

HOORNAERT, Eduardo, et al, 1998 – *História da igreja no Brasil*, tomo II. Petrópolis: Paulinas: Vozes.

MARTINS, Judith, s/d – *Dicionário de Artistas e Artífices de Pernambuco* (trabalho inédito)

MELLO, José Antônio Gonçalves de, 1957 – *Antônio Fernandes de Matos 1671-1701*. Recife: Edição dos Amigos da DPHAN.

MELLO, José Antônio Gonçalves de, 1984 – *A Igreja de Nossa Senhora do Terço*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.

MELLO, José Antônio Gonçalves de, 1987 – *Tempo dos Flamengos*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco.

MENEZES, José Luiz Mota, 1984 – *Dois Monumentos do Recife. São Pedro dos Clérigos e Nossa Senhora da Conceição dos Militares*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.

MONTE, Marco Tomé Costa, 2008 – "Ordem, prestígio e trabalho: Um olhar sobre as corporações de ofício de pretos nas vilas açucareiras pernambucanas setecentistas", in Anais do II Encontro Internacional de História Colonial. *Mneme – Revista de Humanidades*, vol. 9, n.º 24. Caicó (RN): Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Disponível na internet em: <www.cerescaico.ufrn.br/mneme/anais>.

PIO, Fernando, 1967 – *História da Matriz da Boa Vista e do seu monumental frontispício*. Recife: Imprensa Universitária.

REIS FILHO, Nestor Goulart, 2000 – *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp.

SILVA, Cristiane dos Santos, 2001 – *Irmãos de fé, Irmãos no poder: a irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos na Vila Real do Senhor Bom Jesus do Cuiabá (1751-1819)*. Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso (Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História).

SILVA, Henrique Nelson da, 2008 – "Trabalhadores de São José: pedreiros, carpinteiros, marceneiros e tanoeiros do Recife, século XVIII", in Anais do II Encontro Internacional de História Colonial. *Mneme – Revista de Humanidades*, vol. 9, n.º 24. Caicó (RN): Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Disponível na internet em: <www.cerescaico.ufrn.br/mneme/anais>.

SILVA, Leonardo Dantas, 2002 – *Pernambuco Preservado*. Recife: L. Dantas Silva.

SILVA, Vilmar Victor de Freitas, 2007 – "A Irmandade do Santíssimo Sacramento da Vila de Santo Antônio do Recife no século XVIII: considerações sobre o imaginário barroco na colônia", in *Anais do I Colóquio de História Colonial da Universidade Federal Rural de Pernambuco*. Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco. Disponível na internet em: <www.pgh.ufrpe.br/brasilportugal/anais/6/>.

SMITH, Robert Smith, 1988 – "Décadas do Rosário dos Pretos. Documentos da Irmandade", in SILVA, Leonardo Dantas (org.) – *Alguns documentos para a história da escravidão*. Recife: Fundaj: Ed. Massangana.

# O cabido de Viseu: dinâmica de encomendas no período de Sede Vacante (1720-1740)

*Maria de Fátima EUSÉBIO*

## Introdução

Na maioria das edificações religiosas somos confrontados com elementos resultantes das diversas intervenções, mais ou menos profundas, que foram sendo realizadas ao longo dos séculos. Em alguns exemplares observamos a presença de formas artísticas distintas, cuja concomitância nem sempre se configura de forma harmoniosa e coerente e deixa em aberto inúmeras questões relativas ao conhecimento e à interpretação das formas que o edifício assumiu nas suas diferentes fases. A compreensão das mutações estéticas executadas num edifício impõe a inclusão dos aspectos circunstanciais que as motivaram e enformaram, designadamente os económicos, os religiosos, os estilísticos, os gostos e as opções dos encomendadores.

Após o período conturbado da reconquista da cidade de Viseu e da restauração da diocese, o bispo D. Egas (1289-1313) deu início à construção de um edifício com as características espaciais e com as dimensões correspondentes à dignidade de uma Catedral. Nesta construção inicial verificou-se a miscigenação de elementos característicos das sintaxes românica e gótica.

Ao longo dos séculos o templo primitivo foi objecto de inúmeras intervenções que alteraram profundamente a sua fisionomia medieval. Estas acções foram maioritariamente realizadas por diligências dos bispos da diocese, enquanto o Cabido se ocupava essencialmente da realização de pequenos arranjos, necessários à manutenção da construção. Assim, ao longo dos séculos as obras de maior vulto decorreram da intervenção directa dos prelados da cátedra viseense, que fomentaram a reforma, a modernização e o ornato da Sé. Tratando-se do espaço religioso simbolicamente mais proeminente no âmbito diocesano, enquanto "*imagem figurativa da Igreja visível de Cristo. O verdadeiro templo de Deus vivo, espiritual*"[1] justificou esta superintendência e o especial empenho dos bispos. A projecção e a influência da Catedral não se

[1] AZEVEDO, 2001: 192.

circunscrevia ao bispado, tinha um alcance mais alargado, era simbolicamente a imagem da diocese que se transpunha para os outros bispados do território nacional.

Ao longo dos séculos foram várias as intervenções, maioritariamente resultantes da iniciativa dos bispos, entre as quais enunciamos as de maior relevância e impacto:

- Entre 1501-1505 a encomenda do políptico gótico para a capela-mor à oficina de Vasco Fernandes e de Francisco Henriques, pelo bispo D. Fernão Gonçalves de Miranda;
- Em 1513 D. Diogo Ortiz de Vilhegas mandou construir a cobertura de pedra da Catedral, a denominada abóbada de nós, e substituir a fachada gótica por uma com o decorativismo do manuelino;
- Entre 1528-1534 D. Miguel da Silva mandou edificar um novo claustro, segundo o risco do arquitecto italiano Francesco de Cremona;
- Em 1635 verifica-se uma intervenção do Cabido justificada pela necessidade de dar resposta a uma situação de emergência: a fachada manuelina ruiu na sequência de um temporal, determinando a sua substituição por outra de características maneiristas, cujo risco era da autoria do arquitecto de Salamanca João Moreno;
- Entre 1675 e 1684 o Bispo D. João de Melo (1673-1684) alterou profundamente a capela-mor, por considerar a existente "*pequena a respeito do corpo da igreja e mal pode receber os capitulares com a honestidade e decência que convêm, porque as cadeiras se estendem à parte do cruseiro da igreja*"[2]. A capela-mor gótica foi demolida e aumentada, o político gótico foi desmantelado e substituído por uma composição retabular enformada de acordo com a sintaxe maneirista, a abóbada foi pintada com coloridos motivos de grutescos, a sacristia foi enobrecida com painéis de azulejos, um novo paramenteiro e a pintura da cobertura.

Estas intervenções foram determinantes para a metamorfose do edifício catedralício, contudo a reforma mais avultada e profunda foi efectuada não sob o expediente dos bispos, mas sim do Cabido. Na sequência da morte do bispo D. Jerónimo Soares (1694-1720), ocorrida em 18 de Janeiro de 1720, e em face das relações pouco cordiais entre o Rei D. João V e a Cúria Romana, legalmente, competia ao Cabido a administração das rendas da Mitra. Foram vinte anos de Sé Vaga em que o Cabido como administrador das rendas da mesa pontifical tomou a iniciativa e a liberdade de desenvolver um vastíssimo plano de reformas da Catedral, que determinou uma manifesta mutação na fisionomia do edifício, esbatendo as suas características medievais.

Volvidas somente quatro semanas após a morte do bispo D. Jerónimo Soares, em 15 de Fevereiro de 1720, o Cabido reuniu e determinou *que por estar esta Sé mui escura e as paredes toscas, se mandasse vir um mestre de obras para tratar (de) abrir-lhe maiores janelas e frestas e tomar medidas para se porem azulejos nas paredes e todas as mais obras necessárias para melhor perfeição e asseio da dita Sé*[3].

---

[2] A.D.V. – *Instrução e Relação da Catedral de Viseu e mais igrejas do bispado para a Sagrada Congregação*. CAB – DOCS AVS, cx. 6, n.º 2; EUSÉBIO, 2002: 409.

[3] A.C.S.V., 1708-1778 – *Livro para nelle se assentarem os assentos e determinaçoins do Reverendo Cabbido para que fosse mais verdadeiro*.

Com esse objectivo foi solicitada a vinda a Viseu do arquitecto de Coimbra Gaspar Ferreira para dar o seu parecer sobre as obras a realizar, tendo a primeira reunião tido lugar logo a 11 de Março de 1720. A caracterização feita pelo Cabido da situação em que se encontrava a Sé remete-nos para um contexto de profundo descontentamento e de um forte anseio de modernizar o espaço religioso que deveria ser o modelo para toda a diocese:

> *por a Seé se achantar com tanto desaseio e sem luses, e as paredes sem cal nem asulejo, feitas de alvenaria e cheias de barro, e o pavimento todo descomposto, com humas pedras mais altas e outras mais baixas, pior ainda que as ruas da cidade, e por se achar a abóboda carcumida e alguns painéis da dita abóboda com alguma cal por não ser a pedra capaz, e o órgão desafinado, e o coro de sima velho e com pouca lux, de sorte que o Cabbido em muitos dias escuros resava o Offício Divino com velas*[4].

Descrito este cenário e evidenciados os inconvenientes que provocava foi delineado um programa de intervenção notoriamente vasto, que compreendia obras muito diversas, que iam desde a arquitectura, à talha, à estatuária, à azulejaria, etc.:

> *que se fizese hum pavimento novo da melhor forma que pudesse ser, com sepulturas em fechos para que nunca se desordenascem, e que se mudasse o órgão para a parte do Evangelho, para da parte da Epístolla se abrirem duas jinellas bem rasgadas para darem lux bastante à Seé, e se abrisse outra fíngida da parte do Evangelho para comresponder, e no coro de sima se rasgasem as duas janellas para darem lux a todo o coro, e que se abrissem mais duas jinellas no cruseiro da Seé, huma na capella do Spírito Sancto e outra na do Sanctíssimo Sacramento, em lugar do "0" que está nas ditas capellas, e na capella-mor se abricem também duas jinellas de meia laranja ou como melhor poder ser, para darem lux à dita capella-mor que também hé escura. E que as columnas, por se acharem sem forma, se faça cada huma de quatro meias columnas e se cubram de estuque athé à altura que paresser ao arquiteto, e os painéis da abóboda se cubram também de estuque ou como melhor parecer ao arquiteto, e os frisos ou cordõens se dourem ou pintem sobre estuque ou sobre a mesma pedra, da sorte que melhor paresser ao arquiteto, e os remates das collumnas e bases se fação de pao dourado, e as pillastras ou padrastais das mesmas collumnas se fação de pedra pintada fingida da pia de baptisar ou a do púlpito, e que se mande vir asulejo de Coimbra, do melhor de história, para se cubrirem as paredes thé à altura que paresser ao arquiteto, e a demais thé às abóbodas se faça de estuque. E o coro de sima se mande concertar e se tire parte da madeira que tem supérflua e que se lhe ponhão remates dourados, e o demais que se mande pintar de xarão, com huma flor de ouro em cada cadeira, como melhor paresser ao pintor. E se determinou mais que hum organista castelhano que está em Coimbra fasendo o órgam de Santa Cruz viesse faser e concertar o órgam e que o arquiteto fizesse huma planta para a caixa do dito órgão pera se fazer pella dita planta*[5].

[4] A.C.S.V., 1708-1778 – *Livro para nelle se assentarem os assentos e determinaçoins do Reverendo Cabbido para que fosse mais verdadeiro,* fls 53-55v; EUSÉBIO, 2002: 201.

[5] A.C.S.V., 1708-1778 – *Livro para nelle se assentarem os assentos e determinaçoins do Reverendo Cabbido para que fosse mais verdadeiro,* fls 53-55v; EUSÉBIO, 2002: 201.

O programa era tão vasto e exigia a intervenção de artistas e artífices de diferentes ofícios, que o Cabido considerou necessário nomear *dous intendentes activos e com boa capacidade, para cuidarem na expediçam das obras e deligência dos offeciaes*[6].

Para além do parecer do mestre Gaspar Ferreira os capitulares solicitaram mais dois pareceres de arquitectos, concretamente de Frei Alexandre Pereira, religioso de São Bernardo, assistente em S. Cristóvão de Lafões, e do arquitecto do Mosteiro de Arouca. Contudo, não temos qualquer registo da avaliação e propostas destes mestres que nos possibilite a confrontação com o parecer do arquitecto Gaspar Ferreira.

As obras foram iniciadas com celeridade e em várias vertentes, pois em Outubro de 1720 já encontramos registos de pagamentos aos pedreiros, carpinteiros, entalhadores e pintores[7]. Para a execução dos trabalhos foram contratados muitos mestres, de diferentes ofícios, maioritariamente provenientes de outras regiões do país, porque na cidade não havia oficinas capazes de dar resposta à quantidade e à qualidade das obras exigidas.

Um levantamento dos mestres que laboraram na Sé ao longo dos vintes anos permite-nos contabilizar um número muito elevado de artistas e artífices, um cálculo que se encontra incompleto devido às lacunas documentais:

**Quadro n.º 1**

| Ofícios | N.º |
|---|---|
| Mestres pedreiros | 14 |
| Arquitectos | 5 |
| Mestres carpinteiros | 7 |
| Mestres entalhadores, escultores e ensambladores | 20 |
| Mestres pintores e douradores | 14 |
| Mestres ourives | 5 |
| Mestres organeiros | 2 |
| Oleiros | 1 |
| Ferreiros e serralheiros | 5 |
| Sineiros | 1 |
| Livreiros | 2 |
| Vidraceiros | 1 |
| Sirgueiros | 3 |

Muitos destes obreiros realizaram mais do que uma obra para a Catedral. No que se refere à proveniência destes artistas verificamos que na maioria são originários da região de Entre-Douro-e-Minho. A pequena dimensão das oficinas locais ficou explanada numa memória descritiva registada pelo Cabido viseense para justificar os elevados gastos com as obras realizadas na Catedral a partir de 1720, no período de Sede Vacante:

---

6 A.D.V., 1739 – *Reclamações*. CAB – DOCS AVS; EUSÉBIO, 2002: 268.

7 A.D.V. – *Instrução e Relação da Catedral de Viseu e mais igrejas do bispado para a Sagrada Congregação*. CAB – DOCS AVS, cx. 6, n.º 2; EUSÉBIO, 2002: 409.

*como esta cidade hé pobre e nella nam havia mestres capazes e com cabedais para poderem fazê-llas por remataçõens e se mandarem vir de Coimbra e Braga, e de outras mais partes*[8].

Esta constatação é especificada no mesmo documento relativamente aos entalhadores que executaram os quatro retábulos para o transepto:

*como nam havia officiaes na terra a quem se dessem estas obras, foy precizo mandar vir mestres de fora para as fazerem*[9].

Na realidade, para as obras de maior vulto, como estruturas retabulares, o cadeiral, o órgão e as pinturas, foram contratados conceituados mestres de Braga, Porto, Barcelos, Guimarães, Coimbra, Lisboa e da Galiza. Para a sua contratação, nem sempre foi cumprido o procedimento de colocação da obra com planta à vista para que os mestres efectuassem os seus lanços e fosse arrematada ao que apresentasse menor valor. Com frequência o Cabido, satisfeito com o trabalho realizado por alguns artistas, lhe efectuava outras encomendas. O empenho dos capitulares no processo de selecção dos artistas é confirmado pelo pagamento das despesas efectuadas pelo entalhador de Coimbra Manuel Moreira na viagem a Viseu para lançar na obra do retábulo-mor.

## 1. Obras de arquitectura

As obras de arquitectura realizadas neste período de Sé Vaga (1720-1740) introduziram alterações significativas no aspecto visual do interior da Catedral, capitalizando a utilização da luz, reparando alguns problemas que condicionavam a utilização do espaço e harmonizando esteticamente alguns componentes. A enumeração das intervenções de cariz arquitectónico explana a diversidade e o alcance do plano de intervenção:

– abriram-se janelas na fachada e nas capelas laterais para evitar os elevados gastos com cera e *se manifestar com melhor claridade a primurosa fábrica e artefacto da mesma Seé*[10];
– foi executado um novo pavimento, pois as pedras encontravam-se partidas, desniveladas e desunidas devido à abertura de sepulturas ao longo dos tempos, provocando frequentemente acidentes;
– as paredes e colunas foram rebocadas e caiadas, por se encontrarem de *pedra tosqua e denegridas*[11];
– considerou-se que as capelas laterais, dedicadas a São Pedro e a São João, eram *muito baixas, com pequenos arcos e desproporcionadas, sem nenhuma conrespondência ao da capella-mor, que se achava mais muderno, (…) rezam porque se mandaram levantar as ditas cappellas, fazendo-sse as abóbedas e pondo-se-lhes arcos à face corespondentes aos da cappella-mor, mandando-lhes também abrir frestas rasgadas, para lhes communicarem luz*[12];

8 A.D.V., 1739 – *Reclamações*. CAB – DOCS AVS; EUSÉBIO, 2002: 268.
9 A.D.V., 1739 – *Reclamações*. CAB – DOCS AVS; EUSÉBIO, 2002: 268.
10 A.D.V., 1739 – *Reclamações*. CAB – DOCS AVS; EUSÉBIO, 2002: 262.
11 A.D.V., 1739 – *Reclamações*. CAB – DOCS AVS; EUSÉBIO, 2002: 263.
12 A.D.V., 1739 – *Reclamações*. CAB – DOCS AVS; EUSÉBIO, 2002: 264.

– ao claustro, que tinha um único andar, foi acrescentado um segundo piso, para evitar a exposição aos temporais e as humidades que causavam danos nos altares, nos quais *se nam podia sellebrar em muitos dias, por se acharem molhados e com a humidade apodreciam frontais e soalhos dos altares*[13]. O claustro de cima, executado pelos mestres pedreiros António Ribeiro de Santiago de Poiares, termo de Barcelos, e Pascoal Rodrigues do concelho de Coura, comarca de Viana, composto por colunas toscanas e cobertura de madeira, articula-se internamente com o claustro renascentista, e alterou consideravelmente a fisionomia do exterior da Catedral, pela introdução de uma nova galeria de janelas voltadas para o adro;
– a Casa de São Teotónio, onde se realizavam as sessões capitulares, foi reformada nas paredes e na porta, que ficou mais espaçosa e com um nicho para a colocação da imagem de São Teotónio.

**Figura n.º 1** – Claustro superior

## 2. Outras tipologias artísticas

As intervenções arquitectónicas foram acompanhadas por um vasto programa de execução de obras de talha, imaginária e azulejaria, que no seu conjunto imputaram ao interior da Catedral os brilhos, a exuberância da cor e do ouro, a dinâmica de formas e a teatralidade que são apanágio do barroco.

A talha e o azulejo foram dois recursos claramente vinculados à fase inicial do plano de intervenção, contudo, a amplitude da sua aplicação foi-se dilatando ao longo da década de vinte do século XVIII.

Numa primeira fase estabeleceu-se como necessária a execução de dois púlpitos e de duas estruturas retabulares para as capelas do transepto, depois destas serem objecto de uma reforma arquitectónica.

---

[13] A.D.V., 1739 – *Reclamações*. CAB – DOCS AVS; EUSÉBIO, 2002: 265.

**Figura n.º 2**
Púlpitos

O púlpito anterior, de mármore da Arrábida, foi considerado como sendo de modelo *antigo, à vista de obras modernas e perfeitas*[14], pelo que se encomendaram dois novos, com bases de granito, em forma de mísulas lavradas com grandes folhas, e *grades de intalhado, escadas e currimõens de bronze*[15], que foram executadas em 1721.

Esta perspectiva do Cabido relativamente à necessidade de incorporar na Catedral estruturas de talha modernas, enformadas pela sintaxe estilística hodierna, em substituição dos espécimes anteriores, considerados antigos e obsoletos, foi uma justificação recorrente para fundamentar as sucessivas encomendas, como ficou explanado na justificação da encomenda das estruturas retabulares para as capelas e altares do transepto, que na acepção do Cabido *se achavam huns e outros tam antigos e curcomidos do carruncho, que estes por se acharem sem molduras nem cappitéis se lhe ignorava o princípio de sua forma, e aquelles nam constavam mais que humas tábоas velhas, metidas em hum arco, com sombras de que foram pintadas, e todos indignos de estarem em huma pobre aldea, quanto mais em huma cathedral*[16].

---

[14] A.D.V., 1739 – *Reclamações*. CAB – DOCS AVS; EUSÉBIO, 2002: 263.
[15] A.D.V., 1739 – *Reclamações*. CAB – DOCS AVS; EUSÉBIO, 2002: 263.
[16] A.D.V., 1739 – *Reclamações*. CAB – DOCS AVS; EUSÉBIO, 2002: 266.

Os retábulos das capelas de São Pedro e de São João Baptista foram entalhados em 1721, pelo mestre Manuel Correia (Santa Maria de Landim, Barcelos), e os de Nossa Senhora do Rosário e de Santa Ana em 1726, pelo mestre Manuel Vieira da Silva (Barancelhe, Guimarães), contribuindo estes exemplares para a admissão precoce das primeiras formas do formulário joanino na diocese de Viseu, ainda que articuladas com motivos do barroco nacional, demonstrando que o Cabido era receptivo e estava culturalmente aberto à aceitação das novidades artísticas.

Conservando-se as invocações primitivas das capelas, a substituição das composições pictóricas pelas de talha ocasionou a encomenda das correspondentes esculturas. Mais uma vez o Cabido evidenciou o seu desvelo e conhecimentos artísticos na escolha do artista, incidindo a sua preferência num dos mestres mais reputados que na época trabalhavam no Reino, Claude Courrat Laprade. A inserção destas imagens em retábulos barrocos remete-nos para a manifesta intenção de transformar o espaço interno da Sé, vinculando-o à ambiência e caracteres identitários do barroco.

**Figura n.º 3**
Retábulo da capela de São Pedro

Simultaneamente, iniciou-se a reforma do cadeiral do coro-alto. Tratava-se de uma composição encomendada no século XVI por D. Miguel da Silva, composta por cadeiras dispostas em U e repartidas por dois andares, que o Cabido mandou remodelar em 1721, alterando significativamente a sua fisionomia, através da incorporação

de um espaldar guarnecido com exuberantes composições de acantos dourados e representações pictóricas em *chinoiserie*.

Outra das prioridades do Cabido incidiu sobre a execução de um novo órgão, pois o anterior *além de ser piqueno se achava antigo como a mesma Seé, e faltos de registos e muito derotados da madeira e canos, sem embbargo de ter sido concertado por vezes, sendo as suas vozes mais pervocativas de zombaria que de louvor*[17]. A importância da música nas cerimónias e a relevância que o órgão assumia visualmente no espaço interno da Catedral justificaram a rapidez do Cabido em encomendar ao arquitecto Gaspar Ferreira, ainda no ano de 1721, a planta para as bacias de um exemplar pelo estilo moderno e com *vistosa fábrica assim no ornato dos canos como da bacia*[18], que foram executadas pelo entalhador Manuel Madeira enquanto da parte técnica se ocupou o organista castelhano que na época estava a executar o órgão da igreja de Santa Cruz de Coimbra.

O brilho do ouro e a exuberância da policromia foram também aplicados aos ornatos de pedra executados no período manuelino, concretamente os brasões dos fechos da abóbada, os bocetes, as nervuras curvas na abóbada que suporta o coro alto, os capitéis e a balaustrada do coro-alto. Conjuntamente, nas paredes das naves laterais foi colocado um lambril de azulejos barroco[19], executado na oficina do oleiro Agostinho de Paiva e assente por Joseph de Góes entre 1720 e 1722.

Nesta sequência de obras seguiu-se a execução de sanefas de talha para a Sala do Cabido, que de acordo com um registo de pagamento foram douradas em 1725[20]. Trata-se de um conjunto exuberante, com minuciosa pintura de motivos dourados sobre fundo vermelho imitando a exuberância dos tecidos de brocado e volumosos lambrequins do registo inferior. As paredes deste espaço foram revestidas por um elevado lambril de azulejos barrocos, com figurações profanas, pintados pelo mestre Manuel da Silva de Lisboa e executados na oficina do conimbricense Agostinho de Paiva.

**Figura n.º 4**
Sala do Cabido

[17] A.D.V., 1739 – *Reclamações.* CAB – DOCS AVS; EUSÉBIO, 2002: 267.
[18] A.D.V., 1739 – *Reclamações.* CAB – DOCS AVS; EUSÉBIO, 2002: 267.
[19] Actualmente estes azulejos revestem as paredes do claustro.
[20] A.D.V. – CAB – DOCS AVS, Cx. 40, n.º 249; EUSÉBIO, Maria de Fátima, 2005: 714-715.

No plano de intervenção inicial e na documentação até 1729 não encontramos qualquer referência à intenção de se encomendar um novo retábulo para a capela-mor, em substituição do que lá se encontrava, de sintaxe maneirista, que tenha sido executado cerca de cinquenta anos antes. Contudo, em 1729 o Cabido encomendou uma nova composição retabular para este espaço, fundamentando posteriormente esta diligência, em 1738, da seguinte forma:

*estar o retábolo da cappella-mor fabricado à antigo e a sua architetura e grandeza hera sem muita deferença igual à de outro antigo que se acha no altar do Sacramento, à mão direita, em o cruzeiro da mesma Seé, e ficava o correspondente da parte esquerda, que hé da invocassam do Spírito Santo, sem retábolo, com todo o frontespício nú, em pedra tosqua, sendo huma das partes principais a que se atende a boa armonia da compusisam dos templos, rezam porque se mudou o da cappella-mor para este do Spírito Santo, por ficar corespondendo ao do Sacramento, e se mandou fazer hum de novo, com melhor ideia, para o altar-mor, por serem estes sempre os mais patentes e adonde deve existir o melhor primor do aceyo, e neste com muyta specialidade por se achar nelle colocada a antiga e miraculosa imagem de Nossa Senhora do Altar-Mor*[21].

Esta resolução teve também implicações arquitectónicas, pois para que o novo retábulo assentasse completamente no topo da capela-mor e não restringisse o espaço do coro baixo, foi indispensável determinar o rasgo de um arco na parede de fundo, para o retábulo *ficar mais recolhido na grosura da parede e a capella-mor com mais capacidade e grandesa*[22]. Para se asseverar de que a nova composição retabular se iria igualar às estruturas mais magnificentes e modernas contemporâneas, o Cabido encomendou o respectivo risco ao mestre responsável por dois dos principais retábulos de estilo joanino, o da igreja dos Paulistas em Lisboa e, muito provavelmente, o da Sé do Porto[23], o afamado arquitecto e entalhador Santos Pacheco.

Em conformidade com os procedimentos da época, a obra de entalhe foi posta *a preguam em a prassa pública* da cidade *com a planta à vista pera que todos os mestres emtalhadores que pera a aremataçam da dita obra comcorressem darem a seus lanços*[24]. À obra concorreram vários artistas, entre os quais o mestre Manuel Moreira de Coimbra, ao qual os capitulares custearam a deslocação a Viseu. O lanço mais baixo, no valor de um conto e trezentos mil réis, foi apresentado pelo entalhador Francisco Machado, pelo que lhe foi arrematada a empreitada e lavrada escritura de contrato em Novembro de 1729. Depois de concluída a obra de entalhe o Cabido seleccionou três prestigiados mestres – Luís Pereira da Costa, Miguel Francisco da Silva, ambos com oficina no Porto, e Gaspar Ferreira de Coimbra – para efectuarem a avaliação do retábulo entalhado por Francisco Machado. Na revisão da obra os entalhadores consideraram que não se encontrava em conformidade com a planta, pelo que não poderia ser aceite e o mestre Francisco Machado foi forçado a sujeitar-se a uma nova

---

21 A.D.V., 1739 – *Reclamações.* CAB – DOCS AVS; EUSÉBIO, 2002: 266.
22 A.D.V., 1732 – CAB – DOCS AVS, cx. 20, n.º 11; EUSÉBIO, 2002: 248.
23 Na acepção de Robert Smith estas duas composições retabulares conferem a Santos Pacheco *primazia absoluta na arte de elaborar desenhos para a talha dessa época*.
24 A.D.V. – *Livro de Notas de Viseu*, n.º 575/67, fls. 20v-22; EUSÉBIO, 2002: 226.

escritura de ajuste, lavrada a 19 de Março de 1732, para entalhar um novo retábulo, *na forma da planta de Santos Pacheco e mais direção de Gaspar Ferreira, (…) pelo mesmo preço e quantia em que se ajustou o outro*[25].

O curto intervalo temporal que medeia a execução deste exemplar e o retábulo-mor da Catedral do Porto, realizado entre 1727 e 1729, em paralelo com os mestres seleccionados pelo Cabido viseense para o retábulo-mor, permite-nos equacionar a existência de uma ascendência directa do exemplar portuense sobre o congénere de Viseu. Esta ocorrência deverá ter sido favorecida pelo facto de, tal como em Viseu, também no Porto a empreitada do retábulo-mor ter coincidido com o período de sede Vacante (1717 a 1741). As circunstâncias análogas em que os capitulares das duas catedrais se encontravam terão eventualmente favorecido um relacionamento mais próximo e, em simultâneo, ocasionado alguma competição no engrandecimento artístico das respectivas catedrais. A decisão do Cabido viseense de substituir o retábulo-mor ocorre precisamente quando a composição portuense se encontrava em fase de conclusão, esta simultaneidade parece evidenciar que a resolução poderá ter sido motivada na sequência do contacto com a obra do Porto. Este contexto de alguma rivalidade e influência é corroborado pela escolha dos mestres efectuada pelos capitulares de Viseu: para o risco foi preferido um dos mais conceituados arquitectos e entalhadores do Reino, Santos Pacheco, que possivelmente também foi o autor do risco da composição retabular portuense; para a revisão da obra depois de entalhada a opção recaiu precisamente sobre os dois mestres que entalharam o retábulo da Sé do Porto, Luís Pereira da Costa e Miguel Francisco da Silva.

O conhecimento dos capitulares de Viseu em relação às obras da Catedral portuense é confirmado com a decisão de execução de um cadeiral para a capela-mor. À semelhança do que aconteceu com o retábulo-mor esta empreitada não constava da proposta de intervenção inicialmente delineada pelo arquitecto Gaspar Ferreira nem nunca aparece referenciada no desenvolvimento das obras ao longo da década de vinte. A obra do cadeiral foi encomendada em 1733 ao arquitecto Gaspar Ferreira, em madeira de pau-preto e de castanho. Na sua estrutura e decoração são evidentes as analogias com o correspondente da Sé do Porto[26]. Esta derivação foi mesmo evocada pelo Cabido no contrato celebrado com o mestre José de Miranda Pereira, em 1736, para o douramento e envernizamento do cadeiral, registando-se na escritura que a obra deveria ficar *na forma que se acha o coro da capella-mor da cidade do Porto*[27].

Para o espaço da sacristia foram encomendados novos espelhos por *nam haver nella mais que huns muito piquenos, antiquíssimos e com partes quebrados, e sem asso para o reflexo da lus*[28] e duas novas mesas, com pedras finas e pés de pau-preto.

---

[25] A.D.V., 1732 – CAB – DOCS AVS, cx. 20, n.º 9; EUSÉBIO, 2002: 240.

[26] O cadeiral da Sé do Porto foi entalhado pelo entalhador Miguel Marques, em 1726, segundo o risco da cadeira realizado por Luís Pereira da Costa. Ver FERREIRA-ALVES, 2001: 79.

[27] A.D.V. – CAB – DOCS AVS, Cx. 20, n.º 14; EUSÉBIO, 2006: 721.

[28] A.D.V., 1739 – *Reclamações.* CAB – DOCS AVS; EUSÉBIO, 2002: 268.

**Figura n.º 5**
Capela-mor

Os sinos, denominados de Nossa Senhora e de São Teotónio encontravam-se quebrados, pelo que se mandaram fundir e fizeram-se uns novos.

A dinâmica de encomendas do Cabido da Sé de Viseu incluiu também ornamentos e objectos considerados essenciais à magnificência e à dignidade dos cerimoniais religiosos, nomeadamente paramentos, castiçais, cálices, tocheiros e livros de coro.

## Conclusão

A profunda metamorfose de que a Catedral de Viseu foi objecto no período de Sede Vacante, compreendido entre 1720 e 1741, evidencia uma intenção clara do Cabido no sentido de imputar ao edifício de raiz medieval a exuberância, o brilho, os contrastes cromáticos e de volumes indispensáveis à criação de uma espacialidade barroca. De acordo com o Cabido, a Sé encontrava-se "*com o ornato da sua primeira construeçam, menos polida pella tenuidade do rendimento do bispado e muita pobreza que nele e nesta mesma cidade há*"[29], pelo que era imprescindível uma intervenção avultada, capaz de solucionar os problemas existentes e de lhe conferir a exuberância correspondente à sua dignidade. Ao longo dos séculos a iniciativa da maioria das empreitadas ficou a dever-se aos bispos, contudo, a reforma mais profunda e com maior impacto na fisionomia da Catedral foi da responsabilidade dos capitulares e ocorreu num período manifestamente curto.

Em período de Sede Vacante, o zelo com a magnificência e modernização do espaço litúrgico não se confinou à Catedral, compreendeu também as igrejas filiais, como a matriz da paróquia de São João de Lourosa, para a qual o Cabido encomendou uma nova estrutura retabular (est. 655) para a capela-mor, "*em rezam de que o que tinham hera muito velho e antiguo e quazi todo despedaçado, além de muito piqueno*"[30] e outra para a igreja de São Miguel de Fetal.

[29] A.D.V., 1739 – *Reclamações*. CAB – DOCS AVS; EUSÉBIO, 2002: 262.
[30] A.D.V., 1739 – *Reclamações*. CAB – DOCS AVS; EUSÉBIO, 2002: 270.

A prática de encomendas do Cabido deverá ter desempenhado também influência sobre os responsáveis por outros espaços religiosos da diocese, incentivando-os à tomada de iniciativas semelhantes.

## Fontes e Bibliografia

### Fontes

A.C.S.V., 1708-1778 – *Livro para nelle se assentarem os assentos e determinaçoins do Reverendo Cabbido para que fosse mais verdadeiro.*

A.D.V., 1732 – *Instrução e Relação da Catedral de Viseu e mais igrejas do bispado para a Sagrada Congregação.* CAB – DOCS AVS, cx. 6 e 20, n.º 2, 9, 11, 14 e 249.

A.D.V. – *Livro de Notas de Viseu*, n.º 575/67, fls. 20v-22.

A.D.V., 1739 – *Reclamações.* CAB – DOCS AVS.

### Bibliografia

ALVES, Alexandre, 1976 – "Esculturas de Laprade na diocese de Viseu". Revista *Beira Alta*, vol. XXXV, fasc. 4. Viseu: Assembleia Distrital de Viseu.

ALVES, Alexandre, 1995 – *A Sé Catedral de Santa Maria de Viseu.* Viseu: Câmara Municipal de Viseu, Santa Casa da Misericórdia de Viseu, Grupo de Amigos do Museu de Grão Vasco.

ALVES, Alexandre, 2001 – *Artistas e Artífices nas Dioceses de Lamego e Viseu.* Viseu: Governo Civil do Distrito de Viseu.

AZEVEDO, Carlos A. Moreira, 2001 – "Sé", in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. IV. Lisboa: Círculo de Leitores.

EUSÉBIO, Maria de Fátima, 2002 – *Retábulos Joaninos no concelho de Viseu.* Viseu: ed. Autor.

EUSÉBIO, Maria de Fátima, 2005 – *A talha barroca na Diocese de Viseu* (Dissertação de doutoramento, policopiado). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 1989 – *A Arte da talha no Porto na Época Barroca (Artistas e clientela. Materiais e técnica).* Porto: Arquivo Histórico, Câmara Municipal do Porto.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 2000 – "Acerca da Talha Dourada no Norte de Portugal – do Século XVII ao Advento do Neoclássico", in *Portugal Brasil, Brasil Portugal, duas faces de uma realidade artística.* Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 2001 – *A Escola de Talha Portuense e a sua influência no Norte de Portugal.* Porto: Edições Inapa.

*MONUMENTOS*, 1997, n.º 13. Lisboa: Direcção Geral dos Edifício e Monumentos Nacionais.

PIMENTEL, António Filipe, 2002 – "O tempo e o modo: o retábulo enquanto discurso", in *El retablo: tipologia, iconografia e restauración*, Actas del IX Simpósio Hispano-Português de Historia del Arte. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

SMITH, Robert, 1963 – *A Talha em Portugal.* Lisboa: Livros Horizonte.

# Artistas Portugueses en el Museo Vostell Malpartida (MVM) (Extremadura-España). Documentación del Archivo Happening Vostell (AHV).

*Mª del Mar LOZANO BARTOLOZZI**

El 30 de octubre de 1976, el artista Wolf Vostell (Leverkusen, 1932-Berlin, 1998), dibujante y pintor, autor de assemblages, dé-coll/ages, environments, performances, creador del happening en Europa, fundador del movimiento Fluxus junto a Maciunas, Higgins, Nam June Paik, etc, y de otras manifestaciones multimedia desarrolladas desde los años cincuenta y sesenta, inauguró un Museo de Arte y Naturaleza que lleva su nombre, en el paraje de los Barruecos de Malpartida de Cáceres, a 15 kilómetros de la capital cacereña[1]. Con tal motivo cursó invitaciones a distintos artistas, críticos, profesores de Universidad, para que asistiesen. Entre ellos al artista y crítico portugués Ernesto de Sousa, al que ya se había dirigido para que acudiera a otra actividad previa en el pueblo de Malpartida en el mes de abril del mismo año, tal como lo demuestra una carta conservada en el Archivo Happening Vostell (AHV)[2]. A partir de su presencia el 30 de octubre, toda una relación, entre Portugal y Malpartida de Cáceres, se puso en marcha, principalmente en el último lustro de los años setenta.

Al ser invitada por la Doctora Nathalia Marinho a participar en esta reunión internacional para poner en común investigaciones sobre artistas luso-brasileiros, se me ocurrió hacer una síntesis de las actividades realizadas por los artistas portugueses en el citado lugar de Malpartida, en esa primera época. Una síntesis a partir de la documentación y de las obras conservadas en el Museo y el Archivo Happening Vostell, que organizado por el propio artista es hoy propiedad de la Junta de Extremadura y se encuentra ubicado en el Museo Vostell Malpartida[3]. Hemos intentado reconstruir

---

* Art History Professor at the Universidad de Extremadura (marlbart@unex.es).

[1] VV.AA., 2003.

[2] Archivo Happening Vostell (AHV). Caja de madera 108 B. Museo Vostell II.

[3] AHV. Caja de madera 107. Durante los tres últimos años hemos dirigido un proyecto de investigación denominado: Cotidianeidad, parquedad y perspectiva temporal y global en Fluxus, el Arte Conceptual y el Arte Conceptual y el Arte Intermedia (Su documentación a partir del Archivo Vostell Malpartida), financiado por la Junta de Extremadura con varios miembros del grupo ARPADEX (Arte y Patrimonio Cultural Moderno y Contemporáneo) del que soy investigadora principal de la UEX, del MVM como el director Gerente Don José Antonio Agúndez y el Director del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Muebles de la Junta de Extremadura.

dicha confluencia analizando los fondos del Archivo citado, la mayor parte cartas dirigidas a Vostell por parte de Ernesto de Sousa (1921), alguna del crítico Fernando Pernes y fotografías de lo allí ocurrido; y las obras de la colección que fueron donadas, aunque muchas de las manifestaciones artísticas eran procesuales (hechas durante un tiempo) y efímeras. Ciertamente hay otros fondos donde investigar, el primero el Archivo del "CEMES-Centro de Estudos Multidisciplinares Ernesto de Sousa" dirigido por Isabel Soares Alves, esposa de Ernesto de Sousa, que tiene una magnífica página web donde se muestran referencias a la participación en Malpartida, pero de momento yo he querido hacerlo, sobre todo, con la documentación y obras en Extremadura.

Antes del año 1976 en la región extremeña no se había producido nada semejante. La llegada de Vostell y el desembarco de las manifestaciones conceptuales fueron absolutamente novedosas. Vostell ligado estéticamente a Extremadura desde al año 1958 al venir a conocer Cáceres y Guadalupe[4], y afectivamente desde el año 1959, al contraer matrimonio con Mercedes Guardado Olivenza, maestra cacereña; llegó a Malpartida el año 1974, acompañado del pintor expresionista, Juan José Narbón, al que había conocido en Cáceres de la mano de Mercedes. Este pintor viajó después a Alemania por razones de trabajo y participó en alguno de los happening vostellianos en Düsseldorf. Ambos fueron juntos al paraje de los Barruecos, que subyugó a Vostell de tal forma que decidió crear allí un Museo con obras de los Nuevos Comportamientos Artísticos: Happening, Fluxus. El Alcalde de la localidad malpartideña (Juan José Lancho Moreno) y otras personas del entorno cultural, entre las que yo misma me encontraba, respondimos con entusiasmo a las iniciativas del artista, en un espacio que, si bien era totalmente ajeno a cualquier tipo de manifestaciones artísticas, tenía el bagaje de ser un lugar de enorme belleza natural con huellas humanas de la Prehistoria, y un pueblo cercano muy anclado en unas costumbres vernáculas sin apenas contaminaciones ajenas, lo cual coincidía con las búsquedas de los artistas conceptuales y del movimiento Fluxus.

Sousa, artista y teórico, capitaneaba en Portugal la reivindicación del arte conceptual con experiencias de activismo propio. Acudió a la V Documenta de Kassel el año 1972, en la que participó Wolf Vostell, aunque entonces no lo conoció personalmente. El artista portugués sí tomó contacto con Josep Beuys, con el que aparece en fotografías que Sousa difundió en varias publicaciones y conoció además a otros artistas. Según palabras de su mujer Isabel:

> "O Ernesto em 1972 foi à dokumenta 5, e estabeleceu uma rede de contactos de artistas alemães, entrevistou o Beuys, e contactou em directo com a obra de artistas fluxus, fomos ao congresso da AICA na Alemanha e também ele deixava contactos."

El mismo año 1972, dio una conferencia en Lisboa titulada "Da vanguarda artística em Portugal e do mercado comum; como uma receita que contribuirá para a resolução de alguns dos problemas que afligem a nossa patria", que hemos leído

---

4 FRANCO, A. AGÚNDEZ, J. A., CANO RAMOS, J.J., 1994

publicada en la Revista Colóquio en diciembre de 1975[5], en la que mencionaba los nuevos derroteros de la crítica y la teoría artística citando a Jean Baudrillard, Dichter o Lewis Mumford, y en la que hablaba también de la presencia en el mundo Occidental de formas de expresión artística que eran diferentes a la pintura, como el arte no objetual es decir el body-art, el land art, el arte del comportamiento, etc., el arte conceptual, arte de sistemas, etc. y de lo que denomina la vía lúdica y de diálogo, en relación a los movimientos "Happening", "Fluxus" y otros. En el texto aporta al mismo tiempo su concepto del arte a partir de una cita de Giulio Carlo Argan que habla de aquél como donde el factor práctico se reduce a "Zero", y donde el factor ideal, cualitativo, tiende al infinito, al absoluto. Además Sousa denunciaba la tendencia imparable que existía en Portugal hacia la valoración de la pintura en todas sus orientaciones y la falta de atención a otras propuestas que se habían hecho como la del pre-conceptualismo de Almada Negreiros o la de Joaquim Rodrigo.

A parte de la puesta en marcha del proyecto museístico en el paraje de los Barruecos y en los edificios de un antiguo lavadero de lanas que se encontraban enfrente, separados por una bella charca o laguna, el Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres ofreció a Vostell el uso de un local del pueblo, en la calle Argentina, que se convirtió en el CC-MVM (Centro Creativo del Museo Vostell Malpartida). Un Centro de Iniciativas artísticas y culturales dependiente del futuro museo inaugurado en el mes de abril del mismo año 1976, para cuyo evento invitó Vostell a Sousa por primera vez. En la primera carta de éste, fechada el día 11 de octubre de 1976, leemos cómo fue esa invitación de Vostell:

> "Caros Amigos,
>
> Em julho pasado recebi um vosso amável convite para participar na inauguração do Centro Creativo do Museo Vostell em Malpartida, Cáceres.
>
> Nessa época foi absolutamente impossivel deslocar-me a Cáceres embora o lamente. Segundo leio no vosso folheto, o primero environment de Vostell abre ao público a 30 de Outubro do corrente ano. Ficaria muito grato que me confirmassen esta data assím como todos os informes necessários para no caso de partir de Lisboa a 29 poder entrar rápidamente en contacto convosco e outras entidades presentes, suponho que no propio dia 30.
>
> É possível que consiga organizar una excursão com outros artistas e críticos portugueses; de qualquer maneira estarei aí com mina mulher no dia 30 para fazer entrevistas, fotografias e outros contactos.
>
> Para facilitar os problemas cambiais agradecia que me mandassem um novo convite. Com saudações cordiais.
>
> P.S. Em separado seque um programa do me último trabalho com o compositor Jorge Peixinho. Porventura "Luis Vaz 73" poderia vir a ser realizado em Malpartida"[6]

---

[5] SOUSA, 1975.

[6] AHV. Caja 108 B Museo Vostell II.

**Figura n.º 1**
Wolf Vostell en la inauguración del ambiente V.O.A.E.X. Los Barruecos de Malpartida de Cáceres, 30 de octubre de 1976.
*Fotografía de la autora..*

Sousa acudió con su mujer, a la inauguración del Museo, en una jornada en la que el artista alemán finalizó el ambiente *VOAEX* (Viaje de (h)Ormigón por la Alta Extremadura). En consecuencia, a partir del encuentro personal entre los dos artistas y sus familias comenzó una amistad y relación ininterrumpida con clara repercusión en la presencia de artistas portugueses en actividades y donación de obras para la colección.

Sousa fue siempre un gran admirador de Vostell. En otra carta al citado artista, esta vez escrita en francés y a máquina el día 1 de octubre de 1977[7], relata aspectos de su trayectoria vital y artística. Cuenta que el matrimonio habían realizado un viaje que los llevó de París a Colonia, de Amsterdam a Berlin, de Kassel a Bolonia, etc. Y además explica, "Je place surtout mon travail actuel sur le binomium *ART↔SOCIÉTE et là je verifie de plus en plus l'importance de ton role et de ton exemple; et ce qui est plus, peut-être, de la forcé que émane de toi vers autrui.*" Además Sousa escribió en varias ocasiones sobre las experiencias de Malpartida.

Vostell concibió el Museo como un centro dinámico y alternativo a los museos tradicionales, con actividades participativas en un espacio donde mostrar el arte procesual internacional. Artistas, críticos y los habitantes del pueblo de Malpartida, a los que frecuentemente vemos en las fotografías que se hicieron como testimonio de las acciones, debían coincidir en su proyecto de alto contenido sociológico. La actitud buscaba cierta radicalidad, propia del final de la década de los sesenta y primeros años de la década de los setenta. Los recursos económicos eran entonces muy escasos pero los artistas conceptuales y fluxistas estaban acostumbrados a trabajar con pocos medios dependiendo mucho de la amistad que surgía de los grupos organizados con apoyo mutuo.

Vostell era un gran organizador, escribía a unos y a otros desde sus distintas sedes habituales o desde los hoteles donde pernoctaba por razones de trabajo, como su

[7] AHV. Caja 108 B. Museo Vostell II.

casa en Colonia/luego en Berlín, el estudio de París, hoteles de Madrid o Cáceres y Malpartida. A los pocos meses de inaugurar el VOAEX decidió poner en marcha una primera Semana de Arte Contemporáneo, denominada SACOM, a la que siguió otra posterior y una tercera, e incluso después lo que fue no una semana sino un día al que llamó DACOM. Semanas con actividades diarias que se hicieron en el Centro Creativo, en el Cine Morán o en el "Palacio Topete", -edificio singular del siglo XVII, de grandes dimensiones y relevancia constructiva, futura residencia y estudio de trabajo de la familia Vostell-, situados en el pueblo de Malpartida, o en el Museo, bien en la zona abierta de la Peña del Tesoro donde se instaló el VOAEX o bien en los edificios arruinados que formaban parte de los antiguos lavaderos de lanas. Las performances, instalaciones, conciertos fluxus, desarrollados en aquellos días eran en gran parte efímeras, una de las características de este arte de acción, como ya hemos comentado. Quedan fotografías, alguna película y testimonios personales de quienes vivieron aquello, aunque también hubo donaciones de las obras y restos objetuales o fotografías que constituyen fondos de la colección actual del Museo.

Sousa informaba a Vostell, en varias cartas escritas en portugués, francés o inglés, de su interés en colaborar en esa 1ª SACOM. Y relata el proyecto que llevaría, una exposición-participación esencialmente documental afirmando que la idea le gustaba mucho pues supondría por una parte algo muy personal y por otra parte algo colectivo. La exposición estaría compuesta de fotos, catálogos, etc. La documentación procedería de tres exposiciones críticas y polémicas que había organizado en 1972, 1974 y 1977. La última era la llamada "Alternativa Zero". Sousa comenta así mismo su intención de solicitar una ayuda a la Fundación Gulbenkian para dicha exposición pero afirma que en caso de no obtenerla iría con sus propios recursos y una gran alegría en el corazón al poder hacer esta revisión de un cierto aspecto de su trabajo, que no consideraba menos creativo que cualquier otro; y de hacerlo en el punto magnífico de encuentro que era Malpartida. Además indicaba su intención de llevar fotos, un proyector de cine super 8 y diapositivas. Así como que podría llevar una película performance con unas serigrafías que tuvieron otra versión en Lublin (Polonia) y quizás unas películas de otros artistas. Por último invitaba a viajar a Lisboa a Wolf Vostell y a Mercedes, poniendo a su disposición una casa de campo a 30 km. de Lisboa.

En otra carta posterior, del 26 de octubre de 1977[8], acusaba recibo de una de Vostell invitándole a participar definitivamente en la 1ª SACOM que se celebraría en enero de 1978. Es una aceptación dando el título de su actividad: "*THIS IS MY BODY* (*ESTE ES MI CUERPO*)". Mostraría unas páginas de un libro, con carácter autobiográfico, separadas y plastificadas, que se pudieran suspender de un muro en vertical. Llevaría también unas películas super 8 tituladas: "*THIS IS MY BODY NO. I, THIS ES MY BODY NO. 2*"; las películas serían proyectadas en una sala donde se expondrían unas serigrafías prácticamente blancas con un "comunicado" pidiendo la colaboración del público. Las serigrafías medirían 102 x 65 cm. (solamente se expondrían si las películas pudieran ser proyectadas y lo harían de tres en tres según

[8] AHV. Caja 108 B. Museo Vostell II.

**Figura n.º 2**
Cartel de la exposición Alternativa Zero.
*Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida.*

el espacio disponible). Además informaba que llevaría un documental, también S8, en color sobre "Alternativa Zero" y se ofrecía de nuevo a llevar otras películas de autores portugueses.

En la misma carta comentaba que habían estado en Berlín y que esperaba que los Vostell hicieran un viaje a Lisboa. Así mismo le informaba de sus conversaciones con el crítico Fernando Pernes que tenía interés en conocer a Vostell y hablar de una exposición a celebrar en Lisboa y Oporto, quizás del tipo de la que iba a realizar nuestro artista en la Fundación Miró en Barcelona. Harían un buen catálogo y Sousa se ofrecía para escribir un texto.

En 1977 Ernesto fue Comisario-Director de la polémica exposición Alternativa Zero celebrada en febrero-marzo, por la Secretaría de Estado da Cultura, en la Galería Nacional de Arte Moderno de Lisboa, en la Avenida Brasilia, en Belém[9]. Una exhibición en la que participaron un amplio número de pintores, escultores, diseñadores, músicos, poetas, autores de happening e instalaciones. "Um balanço de toda a dispersa actividade que, no sector genericamente ligado ao conceptual, se desenvolvia e nele se consagram econfrontam obras de muito diversa origem e valor… organizada por Ernesto de Sousa –antigo teórico do neo-realismo- o único crítico a acompanhar o desenvolvimento das novas correntes"[10]. Mientras estuvo abierta se celebraron conciertos, performances participativos, cine, rituales, comidas colectivas,

---

[9] Catálogo Alternativa Zero, 1977. Perspectiva: Alternativa Zero

[10] MELO-PINHARANDA, 1986. 20 años después se hizo una exposición conmemorativa en la Fundação Serralves de Oporto publicándose un libro que recoge tanto las obras y referencias a los artistas participantes como las críticas y textos contemporáneos a la exposición y reflexiones posteriores: Perspectiva: Alternativa Zero.

juegos, talleres didácticos infantiles. El catálogo reprodujo un texto de Eduardo Prado Coelho y otro de Ernesto de Sousa. Además de una serie de fotografías comentadas. Sousa en su texto pone de nuevo como antecedente del arte conceptual portugués, el pre-conceptualismo de Almada Negreiros y reproduce el mural "Começar" realizado para el nuevo edificio de la Fundación Gulbenkian, en 1968-1969, que fue considerado una de las obras más relevantes y su testamento espiritual[11]; así como la producción artística de Joaquim Rodrigo. Ya en un artículo publicado en el *Diário da República* el 28 de diciembre de 1972 había escrito: "Podemos mencionar 1919 como o ano em que aconteceu o caso mais significativamente simbólico daquilo a que chamamos a modernidade. Nesse año Marcel Duchamp põe bigodes numa reprodução da Giconda. Este acto surge-nos em primeiro lugar como um puro acto gratuito e destrutivo, como o primeiro menifesto contra aquilo a que se chamaria mais tarde a *cultura asfixiante*…"[12].

Durante la primera semana de enero de 1978 se celebró la SACOM. Vostell la concibe como un festival, como una fiesta estética, organizando distintas actividades con la intención de que fueran muy participativas por parte tanto del pueblo de Malpartida, como de profesores, críticos, artistas. La idea de ser un festival es común a los artistas Fluxus. Sousa en la publicación Alternativa Zero, reprodujo varias fotografías con pies que hablan de ello. En la primera aparece Robert Filliou, con el texto: "Vanguarda e Festa. O "Aniversário da Arte" foi invetado por Robert Flliou, que vemos aquí em Aix-la Chapelle em 1973. No ano seguinte o "Aniversário" foi celebrado por nós, de colaboração com o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra"; lo que se ve en otra foto con el texto: "Vanguarda e Festa. Recente manifestação "Arte na Rua", em Coimbra, Portugal. Iniciativa do C.A.P.C.".

En una tercera fotografia tomada el día del desencofrado del VOAEX, el pie escrito es: "Vanguarda e Festa são noções que frequentemente exigen um entendimento recíproco. Almoço com Vostell durante a recente inauguração de um envolvimento deste operador estético, no Museo Vostell de Malpartida (Cáceres)". Pero una fiesta que no quiere sentirse ajena a reivindicaciones sociales, por lo que en otro pie de foto donde vemos una construcción urbana con el tejado destrozado, aparece la frase: "A Festa estética não é inofensiva. Cooperativa "Árvores" do Porto, após o atentado de que foi víctima".

Como se afirma en la prensa, al comentar la primera SACOM: "El triángulo sobre el que se desarrollará esta magna exposición de arte, está constituido por el palacio del Topete, los Barruecos y el Lavadero"[13]. Aunque se añade la celebración de exposiciones y performances en el CC-MVM. El arte conceptual se consideraba entonces un arte comprometido con la libertad y la reafirmación de una nueva época, que no era otra que la transición política que estaba viviendo nuestro país. Por eso Narbón declaró a un periodista de Cáceres: "La semana en sí viene a ser un hecho reivindicativo, dentro del compromiso del Museo Vostell, como organizador y

---

[11] Gonçalves, 1991: 109.
[12] "O estado Zero. Encontro com Joseph Beuys", República, 28-12-1972.
[13] Diario Extremadura, 1977.

**Figura n.º 3**
E. de Sousa en el Centro Creativo del MVM 1ª SACOM (1978).
*Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida.*

promotor de la misma, como respuesta artístico-cultural que hace al pueblo extremeño, a España y al mundo entero. Incluye, por lo tanto, la intención única y exclusiva de valoraciones progresistas en el sentido más amplio de la cultura libre con fines de revalorización de civilizaciones olvidadas y entendimientos futuristas. Es también principal medio de llegar a los límites conceptuales que empiezan a engendrar una nueva forma renovadora de hombre o sociedad, con plena participación de todos los sentidos que comportan como tal: lo auditivo, lo visual, lo gustativo, lo táctil y lo olfativo en comunión perfecta con el alma o pensamiento, y todo ello dentro de los intereses creativos"[14].

En primer lugar se inauguró una exposición de 32 autores, denominada "Convivencias", en el Palacio Topete. Pertenecían a Rafael Tous, cuya colección mantenía un claro carácter ideológico de izquierdas, con obras de Llimós, Equipo Crónica, Guinovart, Bartolozzi, Arranz Bravo, Miralda, Saura, etc. El segundo día se inauguró la muestra individual con fotografías de Ernesto de Sousa, expuesta en el Centro Creativo y la realización de una performance, todo bajo el nombre: "Tu cuerpo es mi cuerpo, mi cuerpo es tu cuerpo". "Haciendo partícipes a los espectadores que proyectaron con él, en una imagen fílmica, fragmentos del cuerpo según su imaginación y desinhibición. Dichos espectadores habían sido motivados previamente con diapositivas y fotografías, creadoras de un ambiente, y tuvieron el aliciente de sentirse ellos mismos creadores al verse reflejados en la pantalla"[15]. "A exposição era dupla. Metade, exposição-das-minhas-exposições, "Do Vazio à Pró Vocação", "Projectos-Idias", "Alternativa Zero"; e outra metade, masi pessoal, ou mais exclusivamente pessoal…Fotografias, montadas analíticamente. E é aí que me aproximo desta afirmação tautológica que abordo desde 1972: "o teu corpo é o meu corpo- o meu corpo é o teu corpo"…"As "pessoas" de Malpartida entraram neste jogo a sério, e alegremente. Houve cuspo,

---

[14] RIVERO, 1978: "Semana de Arte Contemporáneo. El acontecimiento más importante de Extremadura", *Diario Hoy*, 3 de enero.

[15] LOZANO BARTOLOZZI, 1978: 17.

sangue, impressões digitais e outras coisas”[16]. Además hubo debates sobre Portugal y el arte portugués.

Vostell inauguró el cuarto día su segundo ambiente en los Barruecos: “El muerto que tiene sed”. Y en la Biblioteca Pública se expusieron desde el día 5º una colección de objetos antiguos bajo el título “uso diario y ritos olvidados” con el fin de recuperar una memoria con un imaginario común. Fueron seis días de exposiciones, ambientes, performances y para cerrar una mesa redonda con artistas, teóricos y el público que debatieron sobre lo sucedido.

Sousa impulsó al mismo tiempo los contactos entre Vostell y el crítico Fernando Pernes, así como con algunos artistas portugueses, por ello el mismo año 1978, Vostell fue a Lisboa[17]. Lo hizo el día 10 de agosto. Allí se reunió con Sousa y con Fernando Calhau. El día 11 estuvo en la Fundación Gulbenkiam, con João Vieira, Director de la Galería de Arte Moderno y con Julião Sarmento. Comió con Heldes y Bataglia. También estuvo el día 12 en que se trasladó a Estoril donde tuvo un encuentro con Pernes, que vino de Oporto, Vieira, Sousa, Sarmento, y con la artista Dulce d’ Agro de la Galería Quadrum. El 13 de agosto se fue desde Estoril a Malpartida.

Las actividades artísticas continuaron en el Museo, así en agosto de 1978, el artista italiano domiciliado en Génova, Claudio Costa, instaló en los Barruecos el ambiente “El Volcán durmiente-El pensamiento emigrante”, un ensamblaje formado por un nido de cigüeña, elemento que forma parte habitualmente del paisaje de los Barruecos, colgado de unos palos de madera formando un trípode. La obra, que Sousa reprodujo fotográficamente en la revista Colóquio-Artes[18], ya no existe.

El día 8 de febrero de 1979 Vostell viajó de nuevo desde Malpartida a Lisboa, se entrevistó con Sousa, lo hizo también en la Fundación Gulbenkian y el día 10 se trasladó de Lisboa a París[19]. En día 10 de mayo Vostell volvió a Lisboa y tuvo una *vernissage* en la Gulbenkian, permaneció hasta el día 13.

Entre el 7 y el 11 de abril de 1979 se desarrolló la 2ª SACOM. Supuso la puesta en marcha de lo que constituyeron las salas permanentes del Museo Vostell en el Lavadero durante una serie de años. Todas las obras expuestas y documentos fueron donados al Museo. El primer día era un homenaje a G. Maciunas que había fallecido recientemente, presentándose y procediendo a la inauguración de la colección Fluxus del italiano Gino di Maggio, con obras de Brecht, Higgins, Kaprow, Spoerri, Maciunas, etc. Vostell en el folleto editado escribió su declaración de intenciones:

> “La Semana de Arte Contemporáneo Malpartida es el festival anual que venimos realizando en el M V M (Museo Vostell Malpartida) instalado en los Barruecos y en el Lavadero. Este año por primera vez en el mundo, se expone una colección permanente del Movimiento Internacional “FLUXUS” en las nuevas salas instaladas en el Lavadero. Esta colección es prestada a largo plazo y presentada por Gino di Maggio, el editor y

---

[16] SOUSA, 1998: 287

[17] AHV. Agenda personal de Vostell del año 1978.

[18] SOUSA, 1979 - Colóquio-Artes, nº 42, Septembro.

[19] AHV. Agenda personal de Vostell del año 1979.

promocionador más dominante y dinámico de esta línea de Arte Conceptual y Accional, en la segunda mitad del siglo XX. Se presentarán en esta Semana también las actividades en Portugal de artistas del "Comportamientos de hoy"; una exposición documental del arquitecto Ruhnau "Humanización del Ambiente a través de la colaboración arquitecto-artista" y como siempre habrá también la participación del pueblo, esta vez con las "Comidas olvidadas extremeñas". Tendremos algunas obras más donadas al MVM por artistas de rango internacional como Canogar, Costa, Hidalgo, Marchetti de Zaj y otros. Estas obras enriquecen el diálogo con los malpartideños; todas las obras donadas son suyas, lo mismo las instaladas en los Barruecos como las del Lavadero.

El museo Vostell-Malpartida, no es un museo privado como algunos piensan, es un Museo del Municipio de Malpartida. Lleva mi nombre porque soy el Fundador-Director y porque incluyo la amistad, la obra, el cariño y el interés de otros artistas que, como yo, van al mismo camino largo de un arte, que es un proceso de vida, para la esperanza del espíritu humano. Esta iniciativa es como una obra de arte mía para y con el pueblo de Malpartida de Cáceres".

El tercer día se dedicó a las acciones, performances y exposición de obras de artistas portugueses en el Lavadero. Tras los contactos de Sousa y la variación de algunos nombres a lo largo de sus gestiones, acudieron catorce artistas a Malpartida, que con sus acompañantes formaron una comitiva de treinta personas; otros cinco no fueron aunque mandaron y donaron las obras. Procedían de Lisboa, Coimbra y Oporto. Dicha posibilidad de confluencia para trabajar juntos fue alabada por Sousa: "Durante uma semana vivemos um espírio novo. Na "Alternativa" ainda estábamos dispersos; em Malpartida pudemos realmente conhecer-nos melhor, através de im trabalho comum num ambiente amigável"[20]. En el AHV se encuentra la relación o Catálogo de la Participación y obras donadas por un grupo de artistas que representaba con toda seguridad las opciones conceptuales, grafistas y de performance portuguesas; que se expresaron con fotografías, cine super 8, haciendo instalaciones, etc. Simultáneamente a sus acciones y obras, mostraban una postura crítica, a veces propia de una cierta catarsis estética, teniendo en cuenta que en 1974 había finalizado la dictadura salazarista al producirse la Revolución del 25 de abril, y el país caminaba por unos aires nuevos de libertad ideológica y cultural.

Algunos de los artistas estaban ligados a la revista ARTA. Los de Lisboa pertenecían en su mayoría a La cooperativa Diferença, fundada recientemente y que según Sousa daba continuidad al colectivo *Grafil*. Trabajaban juntos desde "Alternativa Zero". Sousa, en una entrevista realizada por Michel Giroud, comentó que la experiencia de convivir varios artistas, añadía para él algo más: "Penso que há em Portugal um espírito ecumênico, que se deve às navegações. Não somos fascistas, somos abertos, tanto à África como à Índia ou à América, pelo Brasil"[21]. La documentación fotográfica fue realizada por el fotógrafo artista lisboeta Monteiro Gil, de la cooperativa Diferença.

---

[20] GIROUD, 1979.
[21] GIROUD, 1979.

**Figura n.º 4**
Exposición de E. de Sousa en el Centro Creativo del MVM 1ª SACOM (1978).
*Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida.*

**Figura n.º 5**
SACOM 1979. Obra de Helena Almeida. Desenho Habitado, 1979.
*Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida.*

Vieira llevaba um vídeo de La Galería de Belém. La relación de autores y obras que no estuvieron presentes es la siguiente:

Helena Almeida (Lisboa,1934): "Desenho Habitado" (quadros *mixed-media* originais), perteneciente a la reflexión que inició en los setenta sobre el cuerpo a través de la fotografia, pues, como afirma Melo-Pinharanda: en su obra "a fotografia (processo mecânico e naoartistico) regista o corpo encenado artisticamente sobre as superfícies seriais assim definidas"[22]. Irene Buarque (São Paulo): "Janelas"-1 instalação y "Janela Malpartida" (caixa com livros). Fernando Calhau (Lisboa,1948): "Void-Trap" 16 caixas e 2 títulos. José Carvalho (Évora, 1949): "VTR- Singularidade 1" Fotografia documental de una pieza vídeo. José Conduto (Beja, 1951): "Matéria de Comunicação" fotografia.

Sí acudieron a la SACOM: José Barrias (Lisboa,1944) con "Cinco Exercícios Postais" (postais com intervenção), António Barros que expuso obras de poesia visual de la serie: "Gritos da Angústia e do Sarcasmo" como "Revolução" (tira de pano), "Escravos" (tira de pano), "Ver/dade" (tira de pano) y "Valores" (5 sacos de

---

[22] MELO-PINHARANDA, 1986

**Figura n.º 6**
SACOM 1979. António Barros "Revolução" (tira de pano)
*Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida.*

**Figura n.º 7**
SACOM 1979. Fernando Calhau "Void-Trap.
*Foto cortesía Archivo Happening Vostell.*

pano). Alberto Carneiro (S. Mamede do Coronado, 1937), que realizó "Gravura nos Barruecos". Montiero Gil (Guarda, 1943) llevó a cabo "A Mão e a Escrita" 2 paineis com 6 fotografias, inquerito visual, realizando una encuesta al público al escribir en las paredes: "Responde lo que tu piensas", por lo que como contestación los visitantes escribían en las mismas paredes de la sala, y "Livro com documentação". Lucena con "Structural Piece" (instalação). Cerveira Pinto (Macau, 1952), que expuso "O Libro" (quadro-colagem). Joana Rosa (Lisboa, 1959) con "Torno-me eu própria" (5 fotografias documentação de uma "performance"). Túlia Saldanha (Peredo/Macedo de Cavaleiros, 1930) llevó el "Homenagem a Maciunas" (objeto com comida negra): una cesta de mimbre pintada de negro con dos botellas en su interior de licor amoroso sobre una mesa también pintada de negro. Julião Sarmento (Lisboa, 1948) "MVM" (Série de 16 polaroides con 8 envelopes lacrados escondidos nos Barruecos). Este autor utilizaba

**Figura n.º 8**
SSACOM II 1979. Montiero Gil "A Mão e a Escrita. Interrogatorio visual".
*Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida*.

en aquellos años la fotografía mientras que a partir de los ochenta se decantó por la pintura. Ernesto de Sousa "Identification con tu cuerpo" (instalação), continuación de los trabajos de los años anteriores. Mário Varela (Lisboa, 1949) 1-"ART IS" (Livro com 36 fotocópias, múlt). 2- Livro com documentação y 3-"Um Espaço Para a Tua Memória. Desenho na terra com pigmento. João Vieira (Vidago, 1934): "Incorpório" Sarcófago em plástico c/1 vestido-letra em plástico e 1 manequim e intervenção com purpurina dourada. Y 2 vestidos-Letras em plástico da "exposição mole".

Las obras fueron instaladas en el Lavadero, salvo las que se hicieron en el exterior, como la mencionada de Alberto Carneiro: "Grabado en la piedra", una intervención en una de las piedras graníticas de los Barruecos, grabando la frase de Vostell: "Arte = Vida, Vida = Arte". Las fotografias, tomadas durante el proceso, ordenadas consecutivamente, forman una obra artística conjunta. Carneiro a finales de los sesenta estuvo en Inglaterra donde conoció diversas formas de arte experimental como el postminimalismo organicista; allí "se inicia (en él) una nueva problematización de su trabajo, vuelto hacia el earth art y el land art en uno de los raros momentos de perfecta coincidencia de época del arte portugués con el tiempo internacional"[23]. Fue autor del Manifiesto para un arte ecológico escrito durante su estancia inglesa, que años después, en 1976, fue presentado en la Bienal de Venecia junto a sus obras. El grabado de Carneiro estaba relacionado con propuestas duchampinianas y era una intervención integrada y casi desapercibida en la naturaleza, muy diferente a cómo Vostell lo había hecho al instalar el ambiente VOAEX, obra más monumentalista y provocadora.

---

[23] PINTO DE ALMEIDA: 41.

**Figura n.º 9**
SACOM II 1979. Alberto Carneiro: Arte=Vida. Grabado en la piedra.
*Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida.*

**Figura n.º 10**
SACOM II 1979. João Vieira. "Operación Plástica" con la escultura ambiente: "Incorporación". En la foto el artista, E. de Sousa y otros.
*Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida.*

En el aliviadero de la charca, que precede a la entrada de los Lavaderos, João Vieira, considerado el iniciador en Portugal de la practica de las performances en los años setenta[24] y autor de pintura sígnica basada en caracteres tipográficos occidentales, que realiza su letrismo con distintos materiales[25], llevó a cabo la acción "Operación Plástica" con su escultura ambiente: "Incorporación". Un sarcófago vacío de poliester pintado de purpurina que lanzó por el citado vertedero o aliviadero de la charca utilizado en una performance realizada en 1973 al inaugurarse una exposición en Lisboa titulada "26 artistas de Hoy" organizada por la AICA-Asociación Internacional de Críticos de Arte y la SNBA-Sociedade Nacional de Bellas Artes, 1973. Allí el sarcófago flotaba sobre un líquido dorado. En un momento dado una mujer desnuda y maquillada, entró, dio una vuelta a la sala y fue conducida al sarcófago penetrando en él. Permaneció durante unos minutos y después se retiró serenamente[26].

---

[24] MELO-PINHARANDA, 1986
[25] GONÇALVES: 103.
[26] GONÇALVES

**Figura n.º 11**
SACOM II 1979. Vostell en el Concierto- Fluxus.
*Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida.*

**Figura n.º 12**
SACOM II 1979. Performance de Ção Pestana "Tu Boca"
*Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida*.

Además se añadió la participación de varios artistas portugueses en un Concierto-Fluxus el 8 de abril con Juan Hidalgo y Vostell. Comentado por Sousa leemos: "O concerto Fluxus que organizou no teatro foi de um humor e de um rigor magníficos e a maior parte das peças foram perfeitamente assimiladas pelos habitantes da aldeia (La Pomme, 13, Sang ET Champagne, Nivea, Tousser)". "Hidalgo trajo además a Llorenç Barber (músico, fundador del grupo Actum de València); Gil (artista de lãs Canárias) y Nacho Criado (artista plástico y de instalaciones de Madrid)"[27].

Los participantes portugueses en ese concierto fueron António Barros: "Ver/dade", Ção Pestana "Tu Boca", Túlia Saldanha "Oblacion", Julião Sarmento "performer", Ernesto de Sousa "Fluxus", Alberto Carneiro "Silêncio e Vacio", Joana Rosa "Traspaso mi sombra" y Cerveira Pinto "Yo casi no se fluxus pero me gusta".

Ernesto de Sousa hizo el día 9 por la mañana la instalación y acción "Identificación con tu cuerpo". De ella guardamos la hoja que nos repartió a cada participante, con el encabezamiento: "Amigo. En los Barruecos está una cuerda donde yo colgué

---

[27] GIROUD, 1979.

**Figura n.º 13**
SACOM II 1979. Performance de Ernesto de Sousa
*Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida.*

una centena de retratos de vosotros, habitantes de Malpartida, que hice en los años 1977 y 1978. Tal vez esté allá tu retrato. Si quieres, búscalo, llévalo contigo y deja en cambio alguna cosa de tu cuerpo como recuerdo para mi."

Y tras la enumeración de posibles residuos aportados que pueden corresponderse con un homenaje a artistas, escritores, etc. como Goya, Duchamp o Lacan, -lo que nos evoca la columna de Schwitters en Colonia-, termina: "Por fin cualquier cosa todo o cualquier parte de tu cuerpo que pueda ser enmarcada encuadrada formada compartida en esta cuerda así como una idea acerca de tu cuerpo hazlo con amor acuérdate tu cuerpo es mi cuerpo mi cuerpo es tu cuerpo."

El mismo dia 9 hubo "Comidas Portuguesas" con las intervenciones en el cine Morán, de João Vieira y Túlia Saldanha que distribuyó un licor amoroso de moras silvestre que a todos conducía a vivencias populares e identitarias, del que daba por escrito su composición y la receta: *Las moras silvestres*: "Si vais al Noroeste "Tras montano" durante los meses de Agosto y Septiembre, procura coger de las moreras las mejores moras, mételas en un recipiente de cobre con la misma cantidad de azúcar, ponlas al fuego hasta que de el punto de azúcar, llegado este punto se mete en frascos y ya está a punto de servirse y se conserva mucho tiempo". *Licor amoroso*: "Hacer una infusión con 1kg. de moras y 2 l. de aguardiente, poner 1 kg. de azúcar y dejar reposar tres meses. Después de tres meses se puede servir".

Podemos considerar que las obras, performances, conciertos tienen su fundamento en conceptos como los explicados teóricamente por el filósofo-científico Gaston Bachelard en su libro "La poética del espacio" (1957), publicación con reflexiones sobre la casa, la memoria, los secretos, las cajas, la intimidad. Y cómo los artistas se relacionan con los demás y con el mundo a través de sus expresiones, de la fonética, de la palabra escrita, del gesto del cuerpo.

Vostell organizó la presencia de las obras portuguesas pensando en la posibilidad de instalar un pequeño museo en los Lavaderos, diferenciado del resto. "Je voudraies

installer une salle portugaise. On a parlé à Lisbonne de la constitution d'un petit musée portugais, indépendant, au Lavadero. C'est un geste nécéssaire"[28].

Tras las gestiones de Sousa y Pernes, en mayo/junio de 1979 se celebró la exposición "Wolf Vostell (De 1958 a 1979) Envolvimento/ Pintura / Happening/ Desenho/ Video/ Gravura/ Multiplo" en la Galeria de Belém, Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa y en julio en el Museo Nacional de Soares dos Reis en Oporto. Vostell se desplazó a Lisboa el día 1 de mayo desde Dusseldorf, estuvo los días 2, 3, 4, el día 5 fue a Coimbra, el 6 a Oporto, el 7 a Estoril y el 8 de nuevo a Lisboa donde permaneció hasta el día 18, en que abandonó la ciudad portuguesa para trasladarse a Barcelona y después a Berlín. El día 14 llegó a Lisboa el cantaor flamenco malpartideño Paco Corrales que actuó en la exposición.

Era una muestra que había sido celebrada previamente en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid y en la Fundación Miró de Barcelona. El día de la inauguración en el *Diário Popular*, periódico lisboeta, se leyeron sus palabras: *São as coisas que nao conhoceis que transformarao a vossa vida Vostell*. Una frase que publicó en un periódico local cada vez que exponía su obra, en distintos idiomas, según el país donde se celebrara la muestra.

En las dos sedes portuguesas Vostell realizó el ambiente "Depresión Endógena". El catálogo incluyó los textos de las ediciones de las dos exposiciones de España, de Jörn Merkert, Jürgen Schilling, Simón Marchán y Santiago Amón, pero se añadieron los textos escritos por Ernesto de Sousa, organizador de la publicación, a lo largo de todo el libro, como comentarios de algunas obras fotografiadas y un Postfacio al final: "Vostell a mesma não-identidade" en el que expuso teorías propias tomando fragmentos de textos y poemas de otros autores. Así escribe "Na palabra de Almada, Vostell "é o diálogo com outro que não nos pomos a sabe-lo".

Precisamente una de las fotografías elegidas por Sousa para este catálogo pertenece a la Fiesta de Malpartida con motivo de la inauguración del VOAEX, a la que le añade el texto: "Por outro lado, interessa ao trabalho de Vostell toda a acção humana destinada a enfrentar, a des-colar (em sentido inverso) daquelas situações alienatórias, fomentadoras de entropía. A operação estética, a festa – mesmo que seja a festa do desperdício – o convívio intenso e enriquecedor".

En junio de 1979 se realizaron nuevas donaciones al Museo, entre ellas las de Cerveira Pinto, José Barrias, Antonio Barros, Irene Buarque, Tulia Saldanha, Alberto Carneiro, M. Varela, Juliao Sarmento, Lucena, Claudio Costa, Ernesto de Sousa, Fernando Calhau, Monteiro Gil y Wolf Vostell.

En mayo de 1980, entre los días 7 y 11 de mayo, se celebró la III SACOM para cuya preparación Sousa y Vostell intercambiaron cartas y proyectos invitando a personalidades como Pernes. Dentro de su programación, se desarrolló un seminario de discusión e intercambio cultural de artistas y teóricos del arte, propuesto por el escultor Pablo Palazuelo que en aquellos años tenía su residencia en un castillo adquirido en el pueblo extremeño de Monroy y expuso su escultura "Proyecto para

[28] Revista Canal, 79, Julio-Septiembre 1979, recogido en Carta de Malpartida, SOUSA de 1998 a, 245.

un Monumento nº1", en el Lavadero. Un debate que concluyó con el "Manifiesto del Lavadero", sobre la situación de las Artes Plásticas al final del siglo XX. No llegaron a consensuar un texto unitario sino que cada artista o teórico: Rafael Canogar, Luis Gordillo, Pablo Palazuelo, Fernando Pernes, Jürgen Schilling, Ernesto de Sousa, João Vieira y Wolf Vostell, leyó en alto sus palabras. Un grupo internacional: "En un intento de participación comunal entre los pueblos, sin interferencias especulativas y económicas, con fines de revalorización de civilizaciones olvidadas y entendimientos futuristas como principal medio de llegar a los límites conceptuales que comienzan a engendrar una nueva forma de entender la vida"[29]. A continuación reproducimos las palabras de Pernes, Sousa y Vieira. Los textos manuscritos de los dos primeros se conservan en el AHV escritas en francés.

"Los portugueses de hoy sabemos que lo esencial de nuestro futuro debe cumplirse en la aproximación a Europa. No es necesario un conocimiento más profundo e íntimo de España PARA nuestra conciencia moderna. Tenemos necesidad de una verdadera cultura ibérica para aproximar nuestra integridad portuguesa y europea. Malpartida es un lugar por excelencia para el diálogo profundo e os artistas portugueses consigo mismos", Fernando Pernes.

"Actualmente hay una corriente de fondo dentro de la cual hay múltiples caminos en los que se podrá considerar el arte verdaderamente contemporáneo. Es aquella que conduce a considerar la total responsabilidad social del artista creador y ésta en dos parámetros fundamentales: el que obliga al artista por la naturaleza de su profesión y de su creciente notoriedad social. Por sus creaciones, participa de una corte epistemológica de la estética moderna que aproxima y compromete directamente el arte y la ética. Crear llega a ser un acto abierto en un proceso abierto a todos los compromisos e incluso a todos los errores. Esto refuerza la segunda situación en la que debe afrontar todos los poderes e incluso su propio poder en la emergencia de la novedad. Así, en esta doble faceta, el artista se transforma y se transforma con el mundo. En este compromiso bifronte y necesario, Malpartida se presenta como un ejemplo práctico en el que las dos vías pueden ser sólo una favoreciendo así un deseo que ha hechizado a todos los hombres y, sobre todo, a los artistas: el ser global", Ernesto de Sousa.

"Es en la búsqueda y descubrimiento de su originalidad profunda que el artista podrá alcanzar el universo. El artista, como un marginal que es, como ciudadano integrado que pude ser, deberá utilizar todos los medios a su disposición, junto con los otros artistas y, si es posible, junto con el público en general, para comunicar que es a través del proceso de creación artística por donde el hombre puede pasar por encima de la muerte", João Vieira.

También hubo dos exposiciones de los artistas conceptuales Sousa y Vieira, la proyección de varios cortos de Oldenburg, Hoedicke, Vostell y otros, más una exposición de fotografías familiares antiguas: "Llevamos como tradición en estos actos y exposiciones durante el SACOM, incluir también la participación del pueblo.

---

[29] *El País*, 1980

IDENTIFICATION
COM TU CUERPO

**Figura n.º 14**
SACOM II 1979. Acción "Identificación con tu cuerpo documento entregado por Ernesto de Sousa a los asistentes
*Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida*

No hay vanguardia sin tradición, ni tradición sin vanguardia" (Vostell, texto en el folleto anunciador de la SACOM 3). Vostell inauguró su ambiente "Inducción" en el Lavadero. Otra exposición fue la de Joan Brossa, "Septet visual" en el Centro Creativo de Malpartida de Cáceres.

Como colofón de estos años vibrantes de relaciones amistosas y estéticas, el año 1982 Mercedes Guardado Olivenza, de Vostell, publicó un libro Homenaje por el 50 aniversario del artista, bajo el nombre: "El enigma Vostell", con los textos enviados por 200 amigos, artistas, críticos, escritores, a los que había pedido anteriormente su colaboración. Unos escribieron y otros enviaron dibujos. Así António Barros escribió: "…a Cultura é um preTexto, o verdadeiro Texto cincunscreve-se no exercicio da vivencia, e se a vivencia é Poética o Texto aí é Monumento; desperdicio da propia Vida". Alberto Carneiro admirador de la cultura Zen escribió: "Para o Vostell Pedra rolada pelos movimentos do tempo mandala que gera a arte vida ainda a nossa obra." Julião Sarmento preparó una página pictórica como imagen con las palabras, "O Êxtase da dulcissima violencia". Ernesto de Sousa escribió: "Vostell é Grande. Ele é grande por privação e por excesso. É grande quando desperdiça e quando constrói. É uma grandeza do nosso tempo, no qual se constrói e re-constrói o desperdício… Diante dos nossos olhos o espectáculo constante da Morte torna esta inexistente: Tudo nos interroga. Tudo olha para nós e espera uma resposta…Vostell faz parte dessa resposta." Tulia Saldanha realizó un dibujo poniendo en relación varias ciudades portuguesas y Malpartida. También lo hizo Ana Vieira.

**Figura n.º 15**
Página del libro “El enigma Vostell” (1982)
Julião Sarmento.

**Figura n.º 16**
Página del libro “El enigma Vostell” (1982)
Tulia Saldanha .

Vostell continuó manteniendo contactos con Portugal. En 1985, durante los meses de marzo-abril y mayo, se celebraron una serie de actividades de teatro, performances y música, en la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa bajo el nombre de “Diálogo sobre Arte Contemporânea”; Vostell participó el día 12 de abril, en una mesa redonda que fue moderada por Manuel Rio de Carvalho, y en la que participaron también Ernesto de Sousa, João Vieira y Fernando Aguiar; el tema fue: “As performances em questão”, Además estrenó en la sala polivalente, la Ópera Fluxus “Jardim das Delícias”, que dio lugar a la improvisada reacción agresiva del público organizando un happening beligerante al tirar por los aires objetos de la performance, que enfadó en un principio al artista tal como ha sido analizado por Rui Serra[30].

Pero las actividades en el Museo decayeron durante unos años ante la falta de apoyos económicos, hasta que la Junta de Extremadura tomó las rienda a partir de 1988, iniciándose una labor de restauración de los Lavaderos que dio lugar a la reapertura del Museo Vostell en dos fases (1994 y 1998), la última meses después del

[30] O *happening* começa com a sala às escuras. Como pano de fundo ouve-se uma banda sonora que predispõe à meditação; são vozes repetidas, palavras repetidas e sobrepostas – o termo “raíz” em várias línguas. Entretanto, facto não esperado pelo autor, as pessoas continuam a entrar e o silêncio previamente pedido, não é respeitado. Gradualmente o som e a luz aumentam. O som cria um efeito de reverberação que cria um mal-estar no público. Este começa a ficar impaciente, e, de repente, a situação rebenta e torna-se incontrolável. Alfaces e almofadas são arremessadas, mesas são viradas de pernas para o ar, e parte do público torna-se participante do espectáculo, alterando as expectativas do autor: 69-71

fallecimiento del artista. Algunas actividades volvieron a traer hasta el Museo a los artistas portugueses, así entre febrero y mayo de 1996 se celebró la exposición "Arte d' escrita" del artista portugués Fernando Aguiar integrada por dos instalaciones, 6 telas plásticas de gran tamaño y 14 obras pertenecientes a dos de sus series más significativas: ENTRE PARÉNTESIS Y (DENTRO/FORA). Un artista grafista que en palabras de José Antonio Agúndez es: "sobre todo, un poeta, un artista-poeta que busca afanosamente a través de sus trabajos transmitir al espectador el carácter eminentemente lírico, estético e innovador del buen literato, pero con la pluma de la poesía de vanguardia que no basa ya su expresión lírica en la semántica de las palabras, sino en la unidad idiomática de imagen y palabra"[31].

En noviembre de 2000 el Museo colaboró con la Galería Diferença de Lisboa en la exposición "Homenaje a Wolf Vostell". Y ya en marzo de 2001 se celebró una emotiva y documentada exposición en el MVM titulada: "Portugueses en el MVM. ¿Y qué hace usted ahora?", invitando a los artistas, aún vivos, que habían estado relacionados con el Museo a lo largo de su trayectoria para que presentaran una obra actual, confrontándola con la de la Colección. Hubo respuesta por parte de Aguiar, Almeida, Barrias, Buarque, Calhau, Carneiro, Carvalho, Cerveira Pinto, Conduto, Gil, Palolo, Rosa, Saldanha, Sarmento, Sousa, Varela y Vieira y sobre todo con la presencia de Isabel Alves. Desde finales del año 2009 se celebrará una exposición de la colección de artistas conceptuales del MVM, entre otras las de autores portugueses que hemos ido mencionando a lo largo del trabajo, preparándose la edición de un nuevo catálogo, con comentarios críticos que contribuirá a que Vostell y sus amigos recuperen una memoria que aunque partió de obras hechas en el transcurso de un tiempo, todos queremos que permanezcan.

## Bibliografía


AGÚNDEZ, GARCÍA, José Antonio: *Fernando Aguiar "Arte d'Escrita"*. Exposición del 17 de febrero al 19 de mayo de 1996. Museo Vostell Malpartida de Cáceres, Consejería de Cultura y Patrimonio, Junta de Extremadura.

Alternativa Zero. Tendencias polémicas na arte portuguesa contemporânea. Lisboa, Colaboração da Secretaria de Estado da Cultura,1977 (Archivo Happening Vostell).

Anónimo, 1977- "Del 1 al 6 de enero. Semana de arte contemporáneo en Malpartida de Cáceres", *Diario Extremadura*, 28 de diciembre.

Anónimo, 1980-"Arte contra violencia y estupidez humana. Conclusiones de la III Semana de Arte Contemporáneo de Malpartida", *El País*, 24 de mayo.

BACHELARD, Gaston, 1957 - *La poética del espacio*.

CANO RAMOS, Javier, 2003 - "El Museo como centro de creación y pensamiento" en *Museo Vostell Malpartida. Colección Wolf y Mercedes Vostell*, Badajoz, Consorcio Museo Vostell Malpartida, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura.

FERNANDES, João y RAMOS, Maria (Coordenação),1997- *Perspectiva: Alternativa Zero*, Porto: Fundação de Serralves.


31 AGÚNDEZ, J.A 1996

FRANCO DOMÍNGUEZ, Antonio, AGÚNDEZ GARCÍA, José Antonio, CANO RAMOS, Javier, 1992, *Vostell Extremadura*, Asamblea de Extremadura, Madrid.

GIROUD, M., 1979 "Entrevista a Ernesto de Sousa", *Revista Canal*, nº29-31, Julho-Septembro. Reproducida en SOUSA, Ernesto de, 1998 – *Revolution my body*, Lisboa, José de Azevedo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, PP. 288-289.

GONÇALVES, Rui-Mário, 1986- *História da Arte em Portugal. De 1945 à actualidade*, Vol. 13, Lisboa, Ed. Ala.

GONÇALVES, Rui-Mário,1991 - *Pintura e escultura em Portugal-1940/1980*. Lisboa, Biblioteca breve. Série Artes Visuais, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério de Educação.

GUARDADO OLIVENZA, Mercedes ET al, 1982 - *El enigma Vostell,* Badajoz, Edición Siberia Extremeña, Palacio Topete, Malpartida de Cáceres.

LOZANO BARTOLOZZI, Mª del Mar, 1978 – "Vostell y el arte contemporáneo de Malpartida de Cáceres", en *Revista Alcántara*, año XXXIV, Octubre-Noviembre, Diciembre –Nº 193, p. 14-20.

LOZANO BARTOLOZZI, Mª del Mar, 2000 -"Algunas consideraciones sobre la escultura contemporánea portuguesa. De Jorge Vieira a las instalaciones", en *Arte y Ciudad. Ámbitos medieval, moderno y contemporáneo*. Mª Victoria Carballo-Calero (Coord, León, Fundación Caixa Galicia, p. 347-373.

MEDEIROS, Margarida et al, 1998 – *Ernesto de Sousa: Revolution my body,* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

MELO, Alexandre y PINHARANDA, Joao, 1986 - *Arte contemporânea portuguesa*, , Lisboa.

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo, "Notas sobre la escultura Portuguesa Actual" en Textos teóricos, p.38-48.

RIVERO BREÑA, Marciano, 1978 - "Semana de Arte Contemporáneo. El acontecimiento más importante de Extremadura", *Diario Hoy*, 3 de enero.

ROSA GRINCHO SERRA, Rui Alexandre, 2005 - *Destructio. Os Fenómenos da Agressão, Destruição e Vandalização na Arte Contemporânea*. Maestrado em Pintura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes. Texto inédito.

SOUSA, Ernesto de, 1972 - "O estado Zero. Encontro com Joseph Beuys", República, 28-12.

SOUSA, Ernesto de, 1975 - "Da vanguarda artística em Portugal e do mercado comum; como uma receita que contribuirá para a resolução de alguns dos problemas que afligem a nossa pátria (em 1972)". *Revista Colóquio*. Revista periódica de artes Visuais, música e bailado, 25, 2ª Série, 17º Ano, Dezembro, P. 19-26.

SOUSA, Ernesto de, 1976 - "Vostell em Malpartida". *Revista Colóquio-Artes*. Revista periódica de artes Visuais, música e bailado, 30, 2ª Série, 18º Ano, Dezembro.

SOUSA, Ernesto de, 1979 - "Carta de Malpartida". *Revista Colóquio-Artes*. Revista periódica de artes Visuais, música e bailado, 42, Setembro.

SOUSA, Ernesto de, et al, 1979 – *Vostell,* Lisboa, Catálogo de la Exposición en la Galeria de Belém, Fundação Calouste Gulbenkian.

SOUSA, Ernesto de, 1998 – *Ser moderno... em Portugal*, Lisboa: Assírio & Alvim.

SOUSA, Ernesto de, 1998 – *Revolution my body*, Lisboa, José de Azevedo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna.

VV.AA., 2003 - *Museo Vostell Malpartida. Colección Wolf y Mercedes Vostell*, Badajoz, Consorcio Museo Vostell Malpartida, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura.

WANDSCHNEIDER, Miguel, 1998 - "Notas biográficas e fragmentos para uma antobiografía involuntáia", en *Ernesto de Sousa. Revolution My Body*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azevedo Perdigão, p. 39-121.

# O Atelier de David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva Martins: projectos para o Funchal (1942-1947)

*Maria do Carmo Marques PIRES*

*[…] Poderia dizer-te de quantos degraus são as ruas em escadinhas, [….]; mas já sei que seria o mesmo que não te dizer nada. Não é disto que é feita a cidade, mas sim pelas relações entre as medidas do seu espaço e os acontecimentos do seu passado: […] Mas a cidade não conta o seu passado, contém-no como as linhas da mão, escrito nas esquinas das ruas [.. ]*[1].

A cidade do Funchal como qualquer outra cidade representa um *permanente compromisso entre o espaço e o lugar, entre o tempo memorizado, o fluir do presente e das perspectivas futuras*[1]. Aqui, como em muitas outras cidades, a imobilidade é impossível e este espaço é, frequentemente, alvo de profundas transformações. Lugar onde a construção e destruição convivem, dependendo de decisões ligadas a inúmeros factores como as orientações políticas, económicas, sociais, de gestão urbana, sensibilidades ou catástrofes e conflitos vários, designadamente entre interesses públicos e privados, entre edifícios e zonas verdes[2].

Como lembra a arquitecta Sofia Coelho a propósito da intervenção na zona histórica do Porto[3] *[e]xistem momentos na história das cidades que são cruciais para o evoluir da sua forma e do seu carácter.* Ao prefaciar esta mesma obra, José Ferrão Afonso evidencia as opções que ao longo do tempo, e em determinadas épocas, se tomam e que ditam a sua forma[4]. Estes momentos também aconteceram aqui nesta cidade e encontram-se inscritos em pequenos e subtis apontamentos, daí a necessidade do recurso a uma breve contextualização histórica para o conhecimento, compreensão, interrogação e justificação das decisões que transformaram o seu tecido urbano. Para as entender é imprescindível conhecer-se o tipo de actuação dos seus autores e actores.

Cidade criada por Alvará Régio de 1508, foi-se transformando urbanisticamente por razões de ordem económica, inicialmente a partir da prosperidade açucareira,

---

[1] CADETE, 2003: 9.
[2] CADETE, 2003: 12-15.
[3] COELHO, 2001: 15.
[4] COELHO, 2001: 11.

depois com a produção vinícola *e mais recentemente, no boom provocado pela época do turismo internacional*[5].

Designa-a José Manuel Fernandes por "*cidade-paisagem*", *implantada em "litoral-a-ver-o-sul"[…]*[6], considerando ser esta a primeira cidade influenciada por modelos urbanos da metrópole, sendo o da cidade de Setúbal aqui adoptado em virtude das suas semelhanças com esta cidade insular. Segundo o mesmo autor, *a fixação junto a ribeiras, ou perto de enseadas abrigadas era quase sistemática, como antes no continente o era na procura das margens de um rio, ou da protecção de um estuário*[7].

O crescimento e desenvolvimento urbano desta cidade faz-se de nascente para poente, dos séculos XV ao XX, desde a modesta povoação de artesãos de St.ª Maria do Calhau, ao bairro da Sé, a S. Francisco e terminando na actual Avenida do Infante[8]. De acordo com estudos realizados por António de Aragão[9], o espaço da actual parte baixa da cidade do Funchal constitui a génese da evolução de duas zonas distintas, *a primitiva que se estendia das ribeiras de Santa Luzia e João Gomes*, até à actual zona do Forte de S. Tiago e outra que partia destas ribeiras até à Ribeira de S. João[10].

Em Oitocentos surgem algumas alterações que significam um tempo de mudança. Na sequência de uma catástrofe natural ocorrida em 9 de Outubro de 1803, quando um grande aluvião se abate sobre o Funchal, as três ribeiras transbordaram das suas margens, particularmente a ribeira de João Gomes, tendo saído do seu leito, em 3 sítios, *arrastando para o mar muitas casas e parte da cortina defensiva da cidade*[11]. O engenheiro Oudinot é chamado a intervir na reconstrução da cidade, tendo desembarcado no Funchal em 19 de Fevereiro de 1804. A planta realizada na época ilustra o estado em que a cidade fica e apresenta o projecto de um novo espaço de expansão da "Nova Cidade", espaço esse localizado a poente da ribeira de S. João, na zona das Angústias, onde mais tarde se abriria a Av. do Infante e se projectariam o parque e o Casino da Cidade.

A Ilha da Madeira possui um clima ameno, sendo um importante destino turístico durante os séculos XVIII e XIX, sobretudo para o turismo Terapêutico[12]. Desde o século XX, este arquipélago é eleito por portugueses e estrangeiros que aí procuram a cura para *os seus males do peito*[13]. De acordo com as palavras de André Tavares *existe uma geografia da cura, noção em que a topografia, o clima, a qualidade da terra e os regimes dos ventos definem territórios adequados à constituição física de cada um*[14]. Após vários séculos de pesquisa e de experimentação, acreditava-se que a cura se conseguia através de uma terapia do repouso, de uma alimentação variada, de exercícios

---

[5] VASCONCELOS, 2008:13.
[6] FERNANDES, 2003: 95.
[7] FERNANDES, 1986: 252-253.
[8] FERNANDES, 2003: 95.
[9] ARAGÃO, 1979: 29-53.
[10] ARAGÃO, 1979: 29.
[11] CARITA b, 1982: 23-24
[12] VASCONCELOS, 2008: 11.
[13] ALMEIDA, 2006: 21.
[14] TAVARES, 2005: 23.

fortificantes em estabelecimentos situados em lugares altos[15]. Estudos realizados para a Madeira levaram à conclusão que esta Ilha possuía um clima favorável através [d] *o casamento do ambiente marítimo com a altitude, com a luxuriante e frondosa vegetação, com a excelente exposição solar, e, ainda com as temperaturas amenas, durante todo o ano* [16]. Detentora, por isso, de condições naturais para a cura da tuberculose que amplamente publicitadas a tornam no grande destino da Europa[17].

Em inícios do século XX a cidade mantém-se com ruas estreitas, mal pavimentadas, sem saneamento, sentindo-se a necessidade de a remodelar e modernizar, através da criação de infra-estruturas urbanas: abertura de avenidas, calcetamento das ruas, obras de saneamento, criação de uma rede de água potável e importantes equipamentos públicos.

O arquitecto Miguel Ventura Terra é convidado a participar nessa modernização, tendo aceite o desafio e realizado o *Plano Geral de Melhoramentos, entre 1913-1915.* Com este projecto Ventura Terra propõe uma profunda transformação do tecido urbano, com a criação de grandes eixos viários rectilíneos, rotundas de distribuição viária, amplas e regulares praças, parques periféricos, tendo destinado a zona oeste às classes mais ricas e abastadas – a Avenida oeste é destinada a habitações luxuosas, com uma tipologia de habitação burguesa[18]. Constatando que era ao porto do Funchal que afluía a maior parte do seu movimento, o arquitecto projecta uma praça pública à entrada da cidade, espaço de recepção e de reunião de turistas, e a sua consequente distribuição pela cidade através de amplas avenidas. O arquitecto projecta três avenidas, uma a oeste, outra a leste e ainda uma outra a norte. Destas, só a Avenida oeste, mais tarde chamada do Infante, se veio a concretizar[19].

Teresa Vasconcelos considera ser este o ponto de partida para as transformações operadas na cidade no século XX. Na década de trinta, o Plano de Urbanização do Funchal (1931-33), da autoria do arquitecto Carlos Ramos e inspirado no anterior, projecta e concretiza o prolongamento da Av. Arriaga com a abertura do primeiro lanço da Avenida oeste, concluído em 1934. A agora designada Avenida do Infante, inicialmente desenhada por Ventura Terra, apresenta três rotundas, a actual rotunda do Infante, outra projectada para o actual largo que antecede o Casino da Madeira e uma terceira a poente. Carlos Ramos propõe ainda a cobertura das três ribeiras (Fernão Gomes, St.ª Luzia e S. João), transformando-as em vias públicas.

Atingida pelo primeiro conflito mundial, pela instabilidade política durante a 1.ª República, pela arrastada crise de 1929, a Madeira vive momentos de miséria, desemprego e convive com as degradantes condições sociais da população, condições essas agudizadas, posteriormente pelo segundo conflito mundial. A afirmação do Estado Novo levou temporariamente os madeirenses ao "esquecimento" da luta pela autonomia, em prol da afirmação de uma unidade nacional.

---

[15] MILLER, 1992 : 6.
[16] ALMEIDA, 2006: 6.
[17] Almeida. 2006: 21-27.
[18] VASCONCELOS, 2008: 38-39.
[19] VASCONCELOS, 2008: 35-38.

Durante esse regime a Madeira é dotada com equipamentos públicos e arranjos urbanísticos como o Mercado dos Lavradores, o Liceu do Funchal, o Banco de Portugal, as Avenidas Marginal (que integrou a actual Avenida do Mar e das Comunidades Madeirenses), de Gonçalves Zarco e do Infante, a organização da Praça do Município[20] e o Parque de Santa Catarina. Infra-estruturas que renovam a cidade e pertencem à iniciativa do autarca Fernão Manuel de Ornelas Gonçalves, presidente da Câmara do Funchal entre 1935-1946, fomentando *intensa campanha de obras então levada a efeito na cidade do Funchal […] projectando-a para a modernidade* […][21]. *Manda rasgar avenidas para permitir uma nova organização do espaço urbano e procede ao calcetamento das principais ruas, introduzindo alargamentos e novos alinhamentos*[22]. Durante o seu mandato este autarca realiza ainda obras portuárias: o prolongamento do cais, a conclusão do Molhe da Pontinha e da Avenida do Mar.

Pelo Decreto-Lei n.º 26.980 de 5 de Setembro de 1936, o arquipélago da Madeira é classificado como Estância de Turismo (artigo 1.º) e na cidade do Funchal é criada a Delegação de Turismo da Madeira (artigo 2.º). Este Decreto-Lei prevê o seu desenvolvimento turístico através da implementação de iniciativas que a valorizem quer a nível de património artístico quer a nível de infra-estruturas que atraiam um maior número de turistas. Esse desenvolvimento pertence à iniciativa da Delegação de Turismo que deve *instituir nas propriedades do Estado, a que se refere o art. 9.º, um centro de atracção, conforto e recreio e Administrar a concessão de jogos de fortuna ou de azar da zona permanente da ilha da Madeira – Funchal* (artigo 5.º alíneas c) e d)) e a tornem num importante pólo turístico. Com o objectivo da resolução de problemas que *afectam o turismo local,* possibilita a utilização das três quintas do Estado – Bianchi, Pavão e Vigia –, para a instalação de um casino, criação de uma esplanada e parque com campos de jogos desportivos, jardins, casas de chá[23].

Um ano antes, em 12 de Abril de 1935, numa entrevista feita por um jornalista do *Diário de Notícias* ao Dr. Adolfo de Sousa Brazão (antigo deputado pela Madeira e Inspector de Saúde) são expressas várias preocupações relativas ao desenvolvimento económico e urbanístico do arquipélago enquanto zona de turismo. Diz aquele ex-deputado que a Ilha enquanto centro de atracção turístico necessita de infra-estruturas (estradas, escolas, fontanários, saneamento básico), precisando no seu lado oeste, de uma grande obra de urbanização. Nesta entrevista intitulada *O Que o Funchal Precisa para se Tornar Numa Terra de Turismo a* Valer, o Dr. Adolfo de Sousa Brazão concorda com a edificação de um novo casino e com o aproveitamento das três Quintas do Estado para o embelezamento e lazer da cidade, espaço destinado a turistas e locais, assim como um importante contributo para a autonomia económica do Funchal.

---

[20] LOPES, 2008: 134. A nova organização deste espaço, 1945, é da autoria do arquitecto-urbanista Faria da Costa que projectou ainda o novo edifício para a capitania do Funchal.

[21] LOPES, 2008: 9-10.

[22] LOPES, 2008: 215.

[23] FIMS/A/DMSMJMS – *Livro de Correspondência trocada entre o atelier de David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva Martins com instituições públicas, privadas e particulares. do arquipélago da Madeira*. O Decreto-Lei n. 26.980 encontra-se neste processo.

Sublinha a necessidade de urbanização da parte oeste da Ilha, concorda com a completa alteração desta zona que integra *edificações impróprias de uma terra civilizada: casas velhas, roupas e panos dependurados, uma cadeia, uns barracões, enfim uma série de coisas bem desagradáveis*[24]. Da parte oeste da Avenida do Infante a construir pela Junta Autónoma das Obras do Porto, de acordo com o projecto aprovado e, aproveitando o terreno a sul do cemitério e o alto de Stª. Catarina, deve manter-se apenas a sua antiga capela. A restante parte do terreno situado entre a Avenida Marginal e a projectada Avenida do Infante de Sagres, deve ser utilizada para parque de diversões, de exposições permanentes, um casino *condigno* e que bem explorado gere receitas e atraia estrangeiros ricos. Defende a existência de uma boa propaganda do arquipélago no país e no estrangeiro, uma boa política turística e faz a apologia de *um turismo que seja uma fonte de riqueza para a nossa terra, mas que não se exerça de mão no nariz, para se livrar a pituitária de agentes que lhe são desconhecidos*[25].

É neste contexto de renovação urbanística da cidade do Funchal (anos trinta e quarenta), pelos motivos apresentados e pela política do Estado Novo que através do Ministério das Obras Públicas, se intensifica a realização de acessibilidades a nível regional, fazendo face ao desemprego, de acordo com o Decreto-lei n.º 24.802 de 21 de Novembro. Diz este documento que com *a comparticipação das câmaras municipais e do Estado, pelo Fundo de Desemprego, a realização de melhoramentos locais de natureza vária em todo o País* se reduz o número de desempregados e se fixam os princípios gerais a que devem obedecer os planos de urbanização[26], *criando uma imagem urbana com que o próprio regime se identifica*[27]. Promove o levantamento de plantas topográficas, a elaboração de planos gerais obrigatoriamente submetidos à aprovação do Governo, através do Ministro das Obras Públicas e Comunicações. Estes projectos são atribuídos preferencialmente a arquitectos e engenheiros civis portugueses, facilitando, deste modo, a localização dos equipamentos necessários e a orientação na criação da rede viária e de serviço. A Junta Geral Autónoma e a Câmara Municipal do Funchal são os órgãos regionais responsáveis pelas transformações urbanísticas.

Nos inícios dos anos 40, apenas existem dois urbanistas portugueses com formação específica nesta área, Faria da Costa e David Moreira da Silva, ambos diplomados pelo Instituto de Urbanismo de Paris.

Muitos foram aqueles profissionais que durante a vigência de Fernão de Ornelas (1935-46) contribuíram para uma profunda transformação urbana e modernização do Funchal, no século passado[28]. Uns, através de propostas/projectos não concretizados;

---

[24] FIMS/A/DMSMJMS – *Livro de Correspondência trocada entre o atelier de David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva Martins com instituições públicas, privadas e particulares do arquipélago da Madeira*. A notícia referenciada integra este processo, *Diário de Notícias* de 25/4/35.

[25] FIMS/A/DMSMJMS – *Livro de Correspondência trocada entre o atelier de David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva Martins com instituições públicas, privadas e particulares do arquipélago da Madeira*. A notícia referenciada integra este processo, *Diário de Notícias* de 25/4/35.

[26] LOBO, 1995: 255-259.

[27] LOBO, 1995: 13.

[28] LOPES, 2008: 213-217.

outros, através de projectos concretizados; outros ainda, através de projectos que tardaram a serem executados.

O atelier de David Moreira da Silva insere-se no primeiro grupo de intervenientes nesta cidade, tendo apresentado diversos projectos para diversos espaços públicos e privados do Funchal, respectivamente nas áreas do urbanismo, desenho urbano, equipamentos ligados ao turismo e programa ligado a habitação unifamiliar. O enorme envolvimento deste atelier na elaboração de projectos encomendados pelo Estado e por particulares, desde inícios da década de 40 de Novecentos, e as razões da não concretização desses estudos, prendem-se sobretudo a aspectos de conjuntura internacional, nacional e regional. No segundo grupo encontram-se o arquitecto-urbanista Faria da Costa e o arquitecto Raul Lino responsáveis, respectivamente, pelo projecto de modernização da Praça do Município/Novo edifício para a capitania do Funchal e pelo projecto da Fonte Pelourinho neste espaço da cidade[29]. Os arquitectos Miguel Ventura Terra e Carlos Ramos, inserem-se no último grupo, por terem elaborado projectos de urbanismo para esta cidade atlântica, respectivamente, o Plano Geral de Melhoramentos para o Funchal (1913-1915) e o Plano de Urbanização para o Funchal (1931-1933). Algumas das propostas por eles apresentadas foram materializadas a partir de meados do século XX, sujeitas a diversos condicionamentos.

Nesta época de transformação e modernização deste importante pólo de atracção turística, surge o atelier de David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva, sedeado na cidade do Porto. O primeiro arquitecto, recém-formado pela Escola Superior de Belas Artes e pelo Instituto de Urbanismo de Paris (em 1939) insere-se neste contexto de modernização da cidade do Funchal, a partir de 1940, e a segunda arquitecta, Maria José Marques da Silva Martins, após 1943, num trabalho de colaboração com o marido[30]. Paralelamente, entre 1940 e 1947 é intensa a actividade destes arquitectos em inúmeros anteprojectos de urbanização no continente, na colónia de Angola, em projectos de desenho urbano e de equipamentos privados[31].

Numa altura em que a conjuntura internacional era marcada pelo segundo grande conflito mundial, David Moreira da Silva viaja com frequência para a colónia de Angola (1941 e 1944), para a concretização do Plano de Urbanização de Luanda, elaborado em co-autoria com o urbanista De Gröer[32]. O arquitecto aproveita esta deslocações para estabelecer contactos em várias regiões da colónia, contactos esses destinados a angariar encomendas para outros planos de urbanização[33].

---

[29] LOPES, 2008: 215.

[30] Maria José Marques da Silva termina o curso superior de arquitectura em Julho de 1943, e em Setembro do mesmo ano contrai matrimónio com David Moreira da Silva, passando a colaborar em todos os seus projectos.

[31] Por possuir formação específica conjuntamente com De Gröer e com Faria da Costa, David Moreira da Silva foi chamado pelo ministro Duarte Pacheco para integrar o primeiro grupo de urbanistas. Colabora com Etienne De Gröer, nos planos de urbanização de Coimbra e Luanda (1940/41).

[32] FIMS/A/DMS – *Processo com documentação avulsa sobre Luanda*. David Moreira da Silva elabora com De Gröer, de 1940 a 1944, o Plano de Urbanização de Luanda.

[33] FIMS/A/DMSMJMS – *Correspondência trocada, entre 1942 e 1946, com as Câmaras de Luanda, Malange, Benguela, cidade de Sá da Bandeira, Vila de Robert Williams, Vila de Gabela, Vila Teixeira da Silva*.

Nos anos de 1943 e 1944, Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva Martins fazem escala no Funchal quando se dirigem ou voltam de Luanda, permanecendo nesta Ilha alguns meses[34], no Atlantic Hotel.

Para o Funchal, este atelier elabora projectos nas áreas do urbanismo, em edifícios públicos/equipamentos turísticos e em espaços privados de habitação e de turismo. Na área de urbanismo refiram-se o esboceto de remodelação da Praça do Município (1940), o anteprojecto da Avenida do Infante (1942-1943), o anteprojecto de remodelação da Zona Marginal do Porto do Funchal (1942) e o anteprojecto do Parque da cidade do Funchal (1944-1947). Na área dos edifícios públicos de vocação turística, o projecto de modificação do edifício do casino da Madeira (1944). Na área dos espaços privados, a habitação unifamiliar a construir para o engenheiro Paiva Brites (1944-1945), na Avenida do Infante e o edifício privado/ equipamento turístico – anteprojecto de Remodelação e Ampliação do Savoy Hotel (1945-1947).

Da imensa correspondência trocada entre este atelier e o Ministério das Obras Públicas – Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, através dos engenheiros Germano Venade e Manuel de Sá e Melo, Chefes da Secção de Melhoramentos Urbanos e do Presidente da Câmara Municipal do Funchal, Fernão Manuel de Ornelas Gonçalves, se conclui a presença e a participação do atelier de David Moreira da Silva em estudos e projectos encomendados para a renovação urbana do Funchal. Germano Venade, em nome do Ministro das Obras Públicas (1942-1944), solicita ao arquitecto pareceres sobre os projectos da Avenida do Infante e sobre aspectos ligados à urbanização do Funchal e aos projectos do arranjo urbanístico da Praça do Município e do Parque da Cidade do Funchal. David Moreira da Silva apresenta os seus próprios projectos nestas áreas.

Da correspondência trocada ainda entre este atelier e a Delegação de Turismo da Madeira - através dos seus presidentes Dr. João Abel de Freitas (1944-1945), e José Rafael Basto Machado (1947-1948); da direcção da Empresa do Savoy Hotel ou do engenheiro Paiva Brites (1945-1954) e a nível particular entre o engenheiro Paiva Brites (1944-1954) – se infere da ligação e da participação deste atelier do Porto em projectos que integram as propostas de renovação urbana do Funchal, na década de 40.

## Anteprojecto da Avenida do Infante

A primeira intervenção do atelier por nós escolhida para esta comunicação e de acordo com uma sequência cronológica, é o anteprojecto de Urbanização para a Avenida do Infante nesta cidade, datado dos anos de 1942-1943.

[34] FIMS/A/DMSMJMSM – *Processo com documentação avulsa sobre Luanda*. David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva Martins partem para Luanda pouco tempo após o seu casamento, a partir de meados de Setembro de 1943. Em Outubro desse ano encontram-se no Atlantic Hotel do Funchal, e em Luanda, em Novembro, onde permanecem até Fevereiro de 1944. Na viagem de regresso param no Funchal, no mês de Março, onde permanecem até inícios de Abril de 1944.

Da análise da correspondência trocada e das plantas deste anteprojecto[35], lemos as propostas de transformação apresentadas por David Moreira da Silva. Este arquitecto considera existir num anterior projecto para esta zona, um grande desequilíbrio na ligação da Avenida do Infante à Avenida Manuel de Arriaga; opõe-se ainda à edificação de um monumento no centro desta rotunda por ser demasiado grande e cujo eixo principal não coincide com o da Avenida de Arriaga, penalizando uma das melhores perspectivas da cidade e dificultando a circulação pelas dimensões exageradas da sua placa central. É de opinião que o perfil transversal projectado demonstra uma má adaptação ao solo porque, passando a avenida a um nível inferior aos terrenos que intercepta, e estando previstos muros altos, prejudica o seu arejamento e a insolação, além de ser inadequado no ponto de vista turístico.

Apresenta um estudo no qual propõe para o lado sul desta importante via, a existência de taludes ajardinados encimados por sebes, na área destinada ao futuro Parque da Cidade que abrange em toda a extensão o cemitério existente e as quintas do Estado. Para a parte norte desta Avenida, propõe uma zona *Non Aedificandi,* onde não poderão ser construídas fábricas, definindo o tipo de parcelamento em talhões com área e largura mínimas e o recuo obrigatório dos edifícios da frente de rua, edifícios que não devem exceder a altura de um andar acima do rés-do-chão[36]. Propõe ainda a arborização dos dois lados desta avenida, tornando-a um espaço mais atraente.

No ofício do M.O.P.C.T., de 24 de Março de 1943, o ministro concorda com as alterações propostas pelo arquitecto na supressão da inflexão da rua transversal que sobe do mar em direcção à praça do Infante, entrada que deve ser feita no seu alinhamento quando chega à Avenida do Infante; na alteração da Praça do Infante e na substituição da pequena rotunda anteriormente projectada para a entrada do casino, por novos taludes ajardinados; na correcção do perfil transversal da avenida e da directriz rectilínea da Av. do Infante, num projecto ainda sujeito a apreciação. Este anteprojecto foi aprovado pelo ministro, em ofício de 10 de Julho de 1943 com as seguintes reservas: o arquitecto devia dar discreta saída à rua Princesa D. Amélia e simplificar o arranjo dos jardins previstos no canto entre a Avenida do Mar e a Avenida do Infante, assim como na rua de ligação entre estas avenidas. Solicita ainda a David Moreira da Silva a elaboração de um projecto que respeite estas reservas.

## Ante-projecto de remodelação da Zona marginal do Porto do Funchal

A Direcção Geral dos Serviços Hidráulicos encarregou o arquitecto da elaboração do Anteprojecto de Remodelação da Zona Marginal do Porto do Funchal. Em 1942, David Moreira da Silva envia toda a documentação elaborada segundo as instruções

[35] FIMS/A/DMS – *Anteprojecto do Parque da Cidade – peças desenhadas à escala de 1:1000 – planta geral, outra à de 1:500 – planta parcial da Praça do Infante e entrada para o Casino/Parque de St.ª Catarina e outra do perfil transversal à escala de 1:100.*

[36] FIMS/A/DMSMJMS – *Correspondência relativa ao Funchal*, carta dirigida por David Moreira da Silva ao Ministério das Obras Públicas e Comunicações – Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Secção de Melhoramentos Urbanos, em 16 de Outubro de 1942.

da Repartição de Portos. Deste documento constavam as peças desenhadas (cartas à escala de 1:400 e 1:1000 do porto do Funchal, uma planta geral da Ilha da Madeira, uma planta geral do Funchal) e uma memória descritiva e justificativa. Neste estudo realizado para a remodelação desta zona que o autor considera ser um importante centro turístico e comercial e possuidora de uma privilegiada situação em terreno acidentado[37], David Moreira da Silva propõe medidas necessárias ao seu arranjo condigno e à sua valorização. Localiza a área de intervenção na zona marginal entre a Pensão Lido e o Lazareto, abrangendo toda a zona marginal desde a Pontinha, a ocidente, até o extremo leste, entre o Oceano e uma linha imaginária que passa *paralelamente a cerca de 300 m do Litoral*[38]. Após estudo aprofundado daquele local, conclui não possuir as instalações portuárias condignas. Os cais sem armazéns ou pórticos deixam as mercadorias e os passageiros expostos às más condições climáticas. O edifício da Alfândega encontra-se deslocado, os estaleiros Blandy de reparações navais, fora do lugar.

As principais deficiências por ele detectadas verificam-se ao nível das instalações portuárias que considera insuficientes e a consequente necessidade de criação de edifícios destinados a depósitos, armazéns, estaleiros e alfândegas, edifícios esses agrupados entre o ângulo sueste do cemitério e o extremo oeste do Molhe da Pontinha. Propõe entre outras a transferência dos estaleiros da Companhia Blandy & Brothers, o prolongamento dos cais, a construção de um varadouro para os pequenos barcos, uma praia artificial, a cobertura da Ribeira de S. João, entre esta avenida e o Largo dos Lavradores, assim como novas construções na Av. do Mar. Propõe ainda que não seja permitida a construção de edifícios estranhos à actividade portuária, excepto na parte compreendida entre a Ribeira de S. João e o Palácio de S. Lourenço que pode ser destinada a edifícios mistos mas nunca a fábricas. Estabelece a altura dos diversos edifícios a construir na zona.

Nas palavras de João Figueira Sousa, o arquitecto *enquadrava o conjunto das instalações portuárias no arranjo urbanístico da cidade dando um grande aproveitamento das áreas terrestres por entender que se devia desviar para o lado de terra o maior número de instalações portuárias. Esta orientação, [...] era perfeitamente justificável face à maior facilidade de estabelecimento de terraplenos e aos custos elevados que acarretaria a execução de grandes obras marítimas*[39]. *Apesar de prever também o prolongamento do molhe da Pontinha, numa extensão de 400 metros ultrapassando a testa do cais da entrada da cidade, o autor do Ante-projecto relegava-o para segundo plano, por o considerar injustificado, dando relevância às instalações para os serviços de exploração do porto.*

---

[37] FIMS/A/DMS – *Memória descritiva e Justificativa do Anteprojecto de Remodelação da Zona Marginal do Porto do Funchal, 1942*.
[38] FIMS/A/DMSMJMS – *Anteprojecto de remodelação da Zona Marginal do Porto do Funchal, 1942*.
[39] SOUSA, 2004: 290.

## Anteprojecto do Parque da Cidade do Funchal

David Moreira da Silva é encarregado, por despacho ministerial de 24 de Maio de 1943, de dar um parecer sobre o novo Parque da cidade, a partir das obras a realizar no edifício do casino e nos parques e quintas do Estado. Espaços que deveriam ser adaptados a fins turísticos de acordo com o Decreto-Lei n.º 26.980 de 5 de Setembro de 1936[40]. Obra destinada a valorizar a cidade do Funchal, de grande interesse turístico-cultural e necessária à população desta Ilha.

O estudo abarca uma área que compreende a estrada da Pontinha, a rua princesa D. Amélia, a Av. do Infante de Sagres e a ribeira de S. João[41]. O arquitecto que à data se encontrava instalado no Atlantic Hotel, em missão oficial[42], é informado desta decisão através do presidente da Delegação Geral de Turismo, Dr. João Abel de Freitas que considera chegado o momento *de preparar a Madeira para o turismo de futuro* […][43].

A Delegação de Turismo da Madeira aproveita a presença no Funchal do arquitecto e urbanista portuense para o encarregar de proceder ao estudo das obras a realizar no Casino e nas Quintas do Estado, espaços que deverão ser transformados em parque de turismo. Na sequência deste projecto fazem-se expropriações de prédios urbanos e rurais na zona destinada ao parque, a maior parte pertencendo à Companhia Blandy & Brothers e a particulares, entre os quais se encontra o proprietário da Quinta da Nossa Senhora das Angústias e prédios municipais (cadeia civil, cemitério). De acordo com o Plano realizado por esta Delegação de Turismo relativamente às obras a executar nas Quintas do Estado, David Moreira da Silva elabora e apresenta o seu anteprojecto do Parque da Cidade em Maio de 1944[44].

O arquitecto respeitou na generalidade as directrizes dadas pela Delegação Geral do Turismo da Madeira. Para o espaço anteriormente ocupado pela Quinta Bianchi, situada no extremo oeste da área destinada ao parque e entre a rua Princesa D. Amélia e quinta do Pavão, propõe a sua ocupação com quatro cortes de ténis e uma zona ajardinada a norte; para a zona ocupada pela anterior quinta do Pavão, localizada entre as Quintas Bianchi (a oeste) e a da Vigia (a este) o urbanista projecta jardins e o futuro casino com acesso pelo norte, através da Avenida do Infante e jardins a sul; para o espaço ocupado pela Quinta da Vigia, localizada entre a Quinta do Pavão (a oeste) e a Quinta da Nossa Senhora das Angústias (a leste), o arquitecto indica na

---

40 FIMS/A/DMSMJMS – *Livro de Correspondência trocada entre o atelier de David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva Martins com instituições públicas, privadas e particulares do arquipélago da Madeira*.

41 FIMS/A/DMSMJMS – *Livro de Correspondência trocada entre o atelier de David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva Martins com instituições públicas, privadas e particulares do arquipélago da Madeira*.

42 FIMS/A/DMSMJMS – *Livro de Correspondência trocada entre o atelier de David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva Martins com instituições públicas, privadas e particulares do arquipélago da Madeira*. Ofício nº 133, L.º 7, de 23 de Outubro de 1943.

43 FIMS/A/DMSMJMS – *Livro de Correspondência trocada entre o atelier de David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva Martins com instituições públicas, privadas e particulares do arquipélago da Madeira*. Ofício nº 133, L.º 7, de 23 de Outubro de 1943.

44 FIMS/A/DMSMJMS – *Anteprojecto do parque da Cidade do Funchal, elaborado e apresentado ao Ministério das Obras Públicas e Comunicações*.

planta geral uma zona de estacionamento, a edificação de um centro cultural e jardins. Após a expropriação da Quinta das Angústias para integração no futuro Parque da Cidade, Moreira da Silva aí propõe a criação de lugares distintos: parque infantil, orquideário, grande lago, jardins, restaurante, pavilhão de chá, jardins, preservando aqui a antiga capela de St.ª Catarina. Projecta ainda uma grande esplanada com pérgola abrangendo a parte sul de todas as quintas, um espaço de recreio possuidor de um magnífico cenário sobre o mar.

Este projecto aprovado pela Delegação de Turismo da Madeira não é, no entanto consensual, uma vez que a Câmara Municipal da Madeira o rejeita, em 23 de Março de 1944, em reunião ordinária, alegando o seu presidente Fernão de Ornelas que esta instituição só o poderia aprovar se o projecto que integra zonas diversas resultasse num espaço com unidade de composição e sem qualquer referência aos limites das Quintas[45]. Afirma que, tendo David Moreira da Silva conhecimento destas condições, criou duas zonas distintas *dando a impressão que se projectam dois parques separados pela Quinta da Nossa Senhora das Angústias que se conserva isolada*[46]. Há posições distintas quanto à aprovação do projecto, uma da Delegação de Turismo que o aceita e outra a da Câmara Municipal que o rejeita. David Moreira da Silva quando regressa de Luanda e faz escala no Funchal, no mês de Março é confrontado com a notícia que não aceita nem compreende.

Para estudar uma solução para o Parque da Cidade é constituída uma comissão, em 18 de Outubro de 1944, presidida pelo Dr. João Abel da Delegação Geral de Turismo e integrando quatro vogais: o Dr. Fernão de Ornelas, o Engenheiro Schrek, o Capitão do Porto do Funchal e o Engenheiro da Câmara Municipal do Funchal.

Na sequência destes acontecimentos, o arquitecto troca correspondência com a Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, submetendo ao engenheiro Director Geral do MOPCT o seu projecto para o Parque de St.ª Catarina, em Maio de 1946. Face às divergências existentes entre a Delegação Geral de Turismo da Madeira e a Câmara Municipal do Funchal, Manuel de Sá e Melo responde que *foi decidido escolher-se um arquitecto que tivesse a anuência das duas* entidades[47].

A correspondência termina em Junho de 1948, com o pagamento a David Moreira da Silva dos honorários dos trabalhos realizados para o Funchal.

## Anteprojecto de remodelação do casino do Funchal

A par do anteprojecto para o parque de St.ª Catarina e pelo Decreto-Lei n.º 26.980 de 5 de Setembro de 1936, o casino do Funchal que funcionava e funcionaria na casa da Quinta da Vigia, devia ser sujeito a obras, por se tratar de uma importante fonte de receitas daquela zona turística.

---

45 FIMS/A/DMSMJMS – *Correspondência com o Funchal*, ofício nº 176, Livro n.º 52.
46 FIMS/A/DMSMJMS – *Correspondência com o Funchal*, ofício nº 176, Livro n.º 52.
47 FIMS/A/DMSMJMS – *Correspondência com o Funchal*, ofício n.º 13880, processo n.º U-136.

No seu projecto do Parque da Cidade o arquitecto faz uma apreciação do edifício da quinta da Vigia, nos seguintes termos: *A casa da Quinta da Vigia está longe de reunir as condições necessárias para funcionar como Casino duma estancia de turismo como é a do arquipélago da Madeira. Tem todavia, um certo sabor plástico, é aproveitável e poderá vir a funcionar como centro cultural depois de construído um edifício próprio para casino e demolida a varanda envidraçada, desagradável "enxerto" de construção recente*[48].

Na Casa da Vigia funcionava então o único e pequeno casino *da* Madeira[49]. Como afirma o arquitecto na Memória Descritiva e Justificativa do anteprojecto de Remodelação do Casino do Funchal, datado de Setembro de 1944, *a remodelação da casa pretende obter uma distribuição mais racional e confortável das dependências do casino, não se pretendendo uma obra luxuosa, mas uma obra decente.* Propõe manter as fachadas do edifício com algum interesse plástico, ampliar e decorar o vestíbulo e operar algumas alterações a nível das plantas do rés - do - chão, primeiro andar e sub-solo. O principal pavimento deve manter o vestíbulo, o salão de dança, o bar, o restaurante e instalações sanitárias das senhoras com outra disposição e incluindo neste pavimento a grande sala de jogo que é retirada do primeiro andar. No 1.º andar ficam a biblioteca, os escritórios; no subsolo, amplas instalações sanitárias para os cavalheiros, um vestiário uma garrafeira e instalações do pessoal. Como se pode observar na planta do rés-do-chão, referenciada na Figura n.º 3, a sala de jogo passa a ocupar parte do salão de baile e galeria contígua à grande sala.

Em ofício nº 130, L.º 8, enviado pelo Presidente de Turismo da Madeira, o Dr. João Abel Freitas a David Moreira da Silva, em 21 de Outubro de 1944, informa ter recebido o seu projecto relativo aos melhoramentos a realizar no edifício da Quinta da Vigia, para adaptação do casino velho, tendo ele e o Conselho de Turismo votado a aprovação do projecto. Esse Conselho foi de opinião que as transformações propostas só começassem a ser realizadas quando houvesse a certeza de que o novo casino não iria ser construído tão cedo[50].

## Habitação unifamiliar

Em Abril de 1944, o engenheiro Paiva Brites encomenda a David Moreira da Silva o projecto de um edifício destinado a habitação própria, a construir no lado sul da Avenida do Infante. Edificação a implantar no meio do lote, recuada relativamente à avenida, com fachada principal voltada a norte, fachada posterior a Sul, num terreno em declive que possibilitava a existência de uma cave num edifício com rés-do-chão e primeiro andar.

---

[48] FIMS/A/DMSMJMS – *Anteprojecto do Parque da Cidade*.

[49] FIMS/A/DMSMJMS – *Anteprojecto de Remodelação do Casino do Funchal*, 1.

[50] FIMS/A/DMSMJMS – *Correspondência com o Funchal*.

O sítio escolhido integra-se na Avenida do Infante onde já tinham sido definidas tipologias locais, para um espaço orientado preferencialmente para edificação de residências unifamiliares de referência – *formas distintas de habitar*[51].

Dez anos antes, em 19 de Março de 1934, a Junta Geral do Funchal enviava à Câmara Municipal, as novas directrizes para construção de habitações nesta área da cidade, edificações que *[d]everiam ser moradias isoladas, não terem menos de rés-do-chão, primeiro e segundo andar, quanto ao estilo, determinou-se que deveriam possuir, um "cunho madeirense devidamente modernizado", que proporcionasse uma agradável disposição e proporcionalidade dos volumes*[52]. As posturas camarárias estabeleceram normas a que deveriam estar sujeitas as edificações construídas na Av. do Infante, habitações essas unifamiliares com fachadas principais "*arquitectonicamente trabalhadas*"[53], recuadas cinco metros da via pública, com garagem, pérgolas, baixos muros de vedação, amplos terrenos envolventes ajardinados e projectadas exclusivamente por arquitectos e engenheiros.

Através da análise das peças desenhadas do projecto (planta, fachadas e cortes) desta habitação unifamiliar, concluímos tratar-se de um edifício com uma organização espacial que indicia distinção e hierarquização do espaço habitado, pensado para integrar este lugar da cidade - espaço urbano animado pela luz do sol, mar e paisagem.

Edifício possuidor de uma fachada norte de grafia sóbria mas elegante, ornamentada e ritmada pelo pórtico circular e escadaria, encimados por varanda, elementos definidores de um claro eixo vertical. A sua fachada posterior, pretende-se voltada a sul, numa exposição solar claramente favorável, para um espaço envolvido por jardins.

Projecto que hierarquiza os seus dispositivos espaciais interiores. No rés-do-chão os espaços de recepção voltados para a sua fachada principal (o vestíbulo, uma sala de estar, uma pequena sala de visitas, um escritório) e os espaços de sociabilidade dispostos na parte posterior, localizando-se a sala de jantar perto da cozinha, da copa e da marquise no lado sul. No primeiro andar a zona íntima dos quatro quartos e a cave destinada a garagem, a arrecadação e aos aposentos dos domésticos. Uma varanda ampla voltada a Norte, na fachada principal e uma galeria porticada orientada a este/sul com pérgola voltada para um pequeno jardim. A circulação faz-se a partir da porta principal, partindo do vestíbulo, através de uma escada ampla e cuidada que permite o acesso ao primeiro andar e uma outra de serviço, pensada e destinada à circulação do pessoal doméstico, evitando a sua passagem numa zona nobre da habitação[54].

Este projecto agradou ao proprietário, propunha uma outra forma de habitar, mas nunca chegou a ser concretizado.

---

[51] PIRES, 2000: 38.
[52] SOUSA, 2004: 292.
[53] SOUSA, 2004: 292.
[54] FIMS/A/DMSMJMS – *Correspondência com várias instituições regionais e particulares do Funchal.*

## O Savoy Hotel

Quando o arquitecto Raul Lino desiste do projecto de remodelação e ampliação do Savoy Hotel, em Maio de 1944, a empresa que lhe encomendara o estudo, adquirira já o terreno para a sua ampliação, num espaço situado a oeste do imóvel[55]. Confrontada com esta desistência, a gerência do Savoy Hotel abre um concurso destinado à apresentação de projectos de arquitectura para ampliação e remodelação deste importante equipamento turístico, em Setembro de 1945[56]. O engenheiro Paiva Brites, em nome da direcção da empresa, envia o programa do concurso ao atelier do Porto. Neste documento são enunciados os problemas a resolver, designadamente, o embelezamento e arranjo dos acessos e da fachada voltada a norte que se tornará a fachada principal e a mais importante do edifício, na sequência da abertura da Avenida do Infante; o estudo do novo acesso ao edifício pelo lado Norte que se pretende mais amplo; o levantamento do muro de vedação; as alterações na disposição das dependências do rés-do-chão e do primeiro andar voltado a Norte; um estudo do plano de conjunto que privilegia o aumento de sessenta quartos com banho privativo; propõe ainda a construção de uma nova sala de jantar, a melhoria das instalações de apoio (cozinha e anexos), o arranjo dos terrenos de expansão a oeste e a localização do corte de ténis.

David Moreira da Silva envia o seu anteprojecto de remodelação e ampliação em Dezembro de 1945, tendo sido seleccionado pela direcção desta empresa hoteleira. Nele, o arquitecto expressa algumas opiniões relativas ao hotel localizado numa zona privilegiada a nível paisagístico, *dominando um vasto horizonte que o Atlântico generosamente lhe oferece*. Considera David Moreira da Silva que as suas fachadas e interiores são quase deselegantes, e os seus interiores *de datas menos felizes da nossa arquitectura, modestos, incaracterístico mau gosto da sala de jantar que não se encontra voltada nem para o mar nem para a terra*, cozinha acanhada, recantos e corredores mal iluminados, escadas mal lançadas, vestíbulo pouco amplo.

O arquitecto apresenta algumas propostas de remodelação tais como: a implantação da sala de jantar ao nível do primeiro andar, voltada a sul; o principal acesso do edifício localizado a Norte; a ligação entre o vestíbulo e uma linda avenida ajardinada com saída para a Av. do Infante; um muro de vedação simples enriquecido com portão em ferro forjado para peões e veículos; uma pérgola de madeira cobrindo o muro em toda a sua toda a extensão; as duas fachadas principais embelezadas – a do norte sobrepondo à porta um mastro sobre o qual, em letras de néon, se encontra o nome do hotel; a do sul simplificada e valorizada pela nova sala de jantar, coroada com pérgola e tabuleta luminosa; a ampliação do hotel com sessenta quartos prevista para os terrenos de expansão a oeste e em ligação com os quartos existentes.

Interessados no projecto, os proprietários propõem outras alterações ao projecto do arquitecto, as quais excluem a construção da nova sala de jantar (por ser uma solução dispendiosa); concordando com a solução proposta para a remodelação das

---

[55] FIMS/A/DMSMJMS – *Correspondência com várias instituições regionais e particulares do Funchal*. Carta enviada do Funchal a David Moreira da Silva, em 29 de Julho de 1944, pelo eng.º Vasco de Paiva Brites.

[56] FIMS/A/DMSMJMS – *Correspondência com várias instituições regionais e particulares do Funchal*.

fachadas e do aumento da nova edificação a Oeste. Solicitam a inclusão, no primeiro andar, de novos dispositivos espaciais - uma sala de leitura, uma pequena biblioteca, um pequeno *dancing*, um bar e sala de bilhar; o aproveitamento da sala de jantar existente; a cobertura da actual varanda do primeiro andar que passará a ser um terraço mais amplo e o arranjo dos jardins. Sugestões estas enviadas através de um croqui a David Moreira da Silva.

Em Setembro de 1947, após alterações feitas ao seu projecto inicial, e de acordo com as propostas da empresa, o atelier envia ao Savoy Hotel o anteprojecto de remodelação e o projecto definitivo do seu muro de vedação a construir no alinhamento da Av. do Infante.

Em 1948, a empresa encomenda a elaboração do projecto definitivo que, todavia, nunca chega a ser realizado devido à sua precária situação, consequência da crise vivida no turismo madeirense.

## Conclusão

Partimos para esta abordagem pelo interesse e pelo desafio suscitados, a nível metodológico, pela documentação que fomos levantando e desvendando. Outros caminhos, diversos dos inicialmente perspectivados, nos foram sendo sugeridos através dos diferentes registos, privilegiando no nosso estudo a análise processual (com toda a dinâmica "de bastidores") sobre a análise sistematizada do projecto definitivo do arquitecto.

A abordagem que fizemos interessa-nos pelas particularidades metodológicas. Permitiu explorar as potencialidades significativas de um conjunto de registos com um nível de informação que de outro modo ficaria secundarizada ou emudecida. Esta atribuição de sentidos se, por um lado, exige uma cumplicidade do leitor pela minúcia da análise, por outro lado, oferece pontos de partida para futuras reflexões.

O nosso trabalho desenvolve-se baseado no conhecimento e no reconhecimento dos vários registos de memórias (correspondência oficial e particular, guias e seguros de viagem timbrados ou não pela censura, bilhetes, fotografias, minutas de correspondência, folhetos turísticos, plantas, anteprojectos e esbocetos) enquanto documentação para a compreensão do processo de elaboração, apresentação e validação dos projectos de urbanismo e de arquitectura.

A não concretização dos diversos projectos encomendados para a cidade do Funchal não constituiu um obstáculo ou motivo de exclusão do tema, antes um estímulo para estudar a trama dos interesses e condicionalismos em questão.

Vivendo numa outra cidade, distante do Funchal, o atelier assumiu o compromisso de projectar para esse espaço longínquo, a partir de diálogos institucionais continuados. A distância marcou a interpretação do lugar e o afastamento físico colocou obstáculos à concretização dos projectos encomendados e aceites. Frequentemente alheados dos interesses e dos conflitos institucionais gerados por dissidências políticas locais ou conjunturas nacionais e internacionais adversas, os arquitectos foram confrontados com decisões baseadas em critérios que não apreenderam.

Todos os diálogos estabelecidos, todos os pareceres trocados, todas as expectativas partilhadas acrescentaram memória àquela cidade insular podendo quebrar o registo de silêncio que normalmente envolve os projectos esquecidos. Esperando alguém que a interrogue … *a cidade não conta o seu passado, contém-no como as linhas da mão, escrito nas esquinas das ruas…*

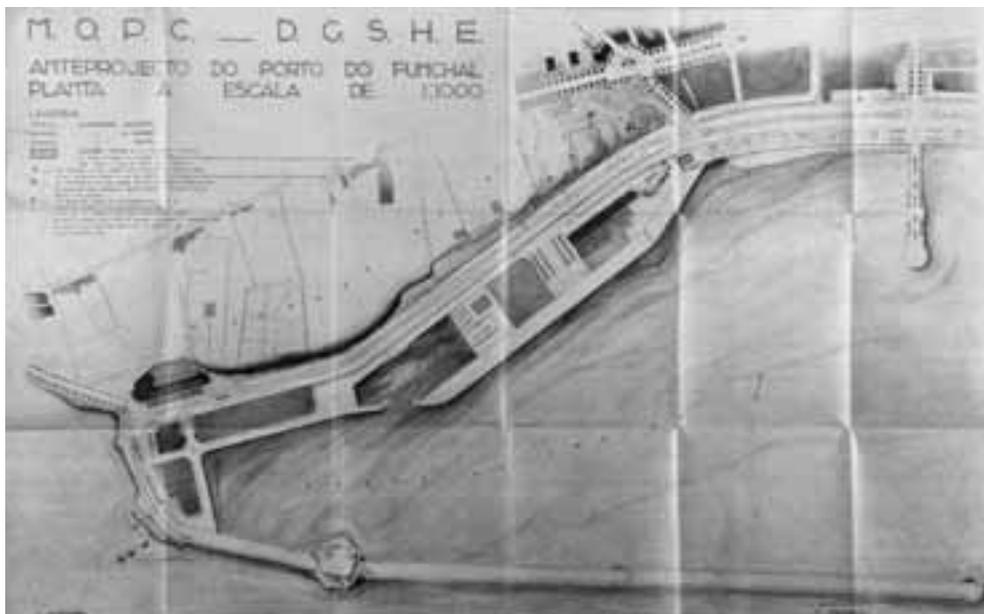



**Figura n.º 1** – Anteprojecto do Porto do Funchal (1942)
*Fonte: FIMS/A/DMS.*

**Figura n.º 2 –** Anteprojecto do Parque da Cidade (1944)
*Fonte: FIMS/A/DMSMJMS.*

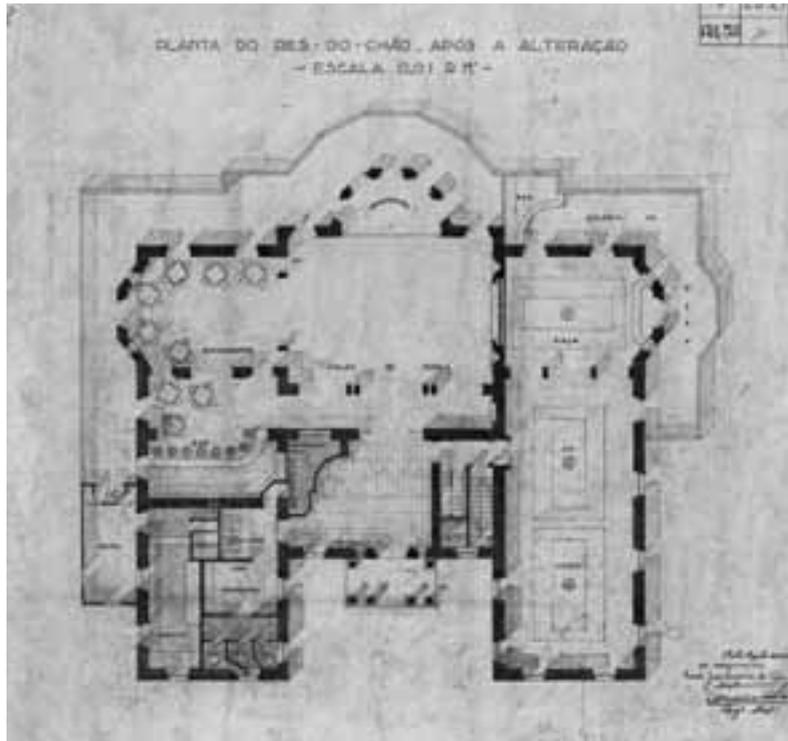



**Figura n.º 3**
Anteprojecto de Remodelação do Casino do Funchal (1944)
*Fonte: FIMS/A/DMSMJMS.*

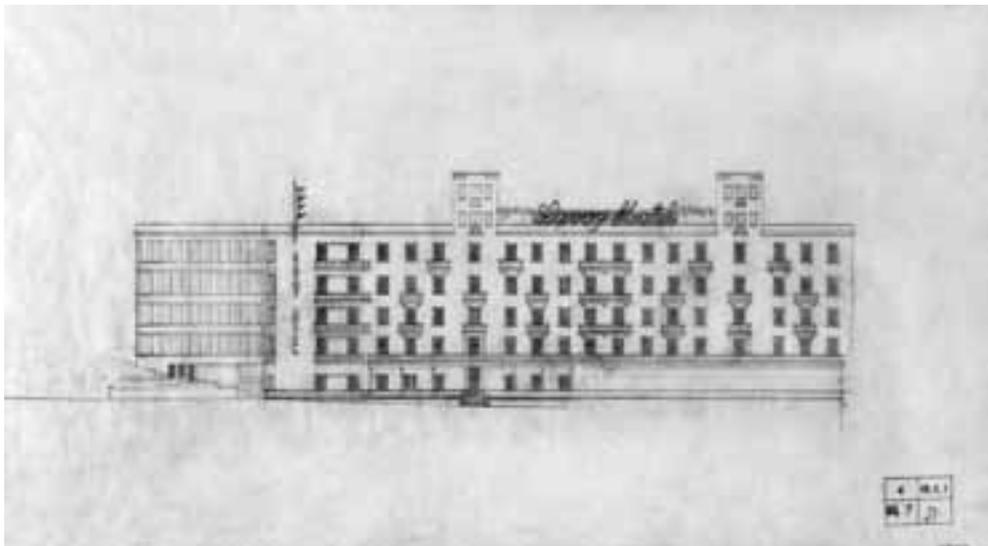



**Figura n.º 4** – Anteprojecto de Ampliação e remodelação do Savoy Hotel, fachada sudoeste (1944)
*Fonte: FIMS/A/DMSMJMS.*

## Bibliografia – Funchal

ALMEIDA, António Ramalho de, 2006 – *O Porto e a Tuberculose. História de 100 Anos de Luta.* Porto: Fronteira do Caos editores.

ARAGÃO, António [coord.], 1982 – *A Madeira Vista Por Estrangeiros (1455-1700)*. Funchal: Secretaria Regional de Educação e Cultura, Direcção Regional dos Assuntos Culturais da Madeira.

ARAGÃO, António, 1979 – *Para a História do Funchal: Pequenos Passos da Sua Memória.* Funchal: Secretaria Regional de Educação e Cultura, Direcção Regional dos Assuntos Culturais da Madeira.

CADETE, Teresa, 2003 – "*A Cidade Labiríntica entre Liberdade e Necessidade, Subterrâneos e Superfícies*", in SILVA, Helena Gonçalves - *A Poética da Cidade*. Lisboa: Colibri.

CALVINO, Ítalo, 2003 – As Cidades *Invisíveis.* Lisboa: Teorema.

CARITA, Rui, 1982 – *A Planta do Funchal de Mateus Fernandes (c. 1570).* Separata do Bol. Bibl. Univ. de Coimbra, vol.37.

CARITA, Rui, 2008 – *Funchal 500 Anos de História*. Funchal: Empresa Municipal "Funchal 500".

CARITA, Rui, 1982 – *Paulo Dias de Almeida e a Descrição da Ilha da Madeira 1817-1827.* Funchal: Direcção Regional dos Assuntos Culturais da Madeira.

COELHO, Sofia Thenaise, 2001 – *A Cidade em Suspenso. Projectos em torno da Sé do Porto (1934-2001).*

FERNANDES, José Manuel, 1996 – *Cidades e Casas da Macaronésia.* Porto: FAUP publicações.

FERNANDES, José Manuel, 2003 – "Da Sé ao Casino. O eixo histórico de crescimento do Funchal". *Monumentos*, n.º 19. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais/ Ministério das Obras, Públicas, Transportes e Habitação.

FERNANDES, José Manuel, 1991 – *L'Architecture, synthéses de la culture portugaise.* Lisboa: INCM.

FERNANDES, José Manuel, 1986 – "O Funchal e o Urbanismo De Raiz Portuguesa no Atlântico. Estudo comparativo e de enquadramento histórico-estrutural", in *Colóquio Internacional de História da Madeira*. Funchal: Secretaria Regional de Educação e Cultura, Direcção Regional dos Assuntos Culturais da Madeira.

FERRAZ, José de Freitas, 1968 – *Planta da Cidade do Funchal Desenhada por Agostinho José Marques Rosa*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar.

LÔBO, Margarida Souza, 1995 – *Planos de Urbanização. A Época de Duarte Pacheco.* Porto: FAUP publicações.

LOPES, Agostinho Amaral, 2008 – *A Obra de Fernão Ornelas na presidência da Câmara Municipal do Funchal 1935-1946.* Funchal: Empresa Municipal "Funchal 500 anos".

MILLER, Quintus, 1992 – *Le Sanatorium. Architecture d'un Isolement Sublime.* Lausanne: École Polytecnique Fédérale de Lausanne.

PEREIRA, Eduardo C. N., 1989 – *As Ilhas de Zarco*. Funchal: edição da Câmara Municipal do Funchal/Centro de Estudos da História do Atlântico, 2 vols.

PIRES, Maria do Carmo Marques, 2000 – *A Rua Álvares Cabral (1895-1940). Formas de Habitar*. Porto: FAUP publicações.

RIBEIRO, Ana Isabel, 2006 – *Ventura Terra – A Arquitectura Enquanto Projecto de Vida.* Esposende: Câmara Municipal de Esposende.

ROSSA, Walter, 2002 – *A urbe e o Traço. Uma Década de Estudos sobre o urbanismo Português.* Coimbra: Almedina.

SOUSA, João Figueira, 2004 – *O Porto do Funchal no Contexto do Sistema Portuário Insular Regional: As Infraestruturas, os Tráfegos e as Funções Portuárias*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

TAVARES, André, 2005 – Arquitectura Antituberculose. Trocas e tráficos na construção terapêutica entre Portugal e a Suiça. Porto: FAUP publicações.

VASCONCELOS, Teresa, 2008 – *O Plano Ventura Terra e a Modernização do Funchal (1.ª metade do séc. XX).* Funchal: Empresa Municipal "Funchal 500 anos".

## Fontes do Arquivo FIMS – Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva

Fundos documentais: JMS – José Marques da Silva; DMS – David Moreira da Silva e DMSMJMS – David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva.

Anteprojecto da Avenida do Infante Funchal 1942/4;

Anteprojecto de Remodelação da Zona Marginal do Porto do Funchal 1942;

Anteprojecto de Remodelação do Casino do Funchal 1944;

Anteprojecto do Parque da Cidade 1944/48;

Anteprojecto de Remodelação e Ampliação do Savoy Hotel, 1945/1947;

Projecto de Casa de Habitação para o Eng.º Paiva Brites, na cidade do Funchal, 1944/45.

Correspondência 1944 – 48 e1942/45.

# A encomenda a entalhadores portugueses nas missões franciscanas do Paraguai no século XVIII

*Maria José* GOULÃO

Uma das situações mais invulgares encontradas na área platina diz respeito aos conjuntos de talha setecentista de uma série de templos paraguaios que, embora tenha sido até hoje praticamente ignorada pelos historiadores da arte, é merecedora de um destaque muito particular, já que corporiza a questão da miscigenação cultural e da recepção dos modelos europeus. Gostaríamos de destacar estas obras, sobretudo a de S. Boaventura de Yaguarón, que serviu de modelo às restantes, como exemplo maior de uma situação que porventura não terá sido única na região do Rio da Prata, e que nos permite compreender de forma mais clara os processos de transmissão, assimilação, adaptação ou reformulação dos modelos europeus (neste caso, luso-brasileiros) em zonas consideradas periféricas.

O autor do projecto de talha do templo de Yaguarón, que consideramos matricial, já que influenciou de forma determinante uma série de outras empreitadas setecentistas na região paraguaia, foi um entalhador português chamado José de Sousa Cavadas. No caso de Yaguarón, temos o surgimento em plena selva paraguaia, numa zona de população predominantemente indígena, de um sumptuoso conjunto de talha barroca joanina, com alguns elementos de transição que apontam para a adopção da estética *rocaille*, que ao tempo despontava na Europa.

Simultaneamente, encontramos um fenómeno de mestiçagem, devido ao uso de mão-de-obra local, indígena, para executar os riscos do mestre entalhador lusitano, esquema de trabalho que se repete, dando origem a uma obra na qual essa mestiçagem é mais evidente, na igreja de Capiatá. Assiste-se ainda, pela mesma altura, à divulgação por outros templos da mesma área desta estética importada de Portugal, cuja "pureza" se vai diluindo em sucessivas adaptações ao gosto local e à formação dos artífices indígenas.

Sigamos o percurso do mestre português. Sousa Cavadas nasceu em Matosinhos, em data desconhecida[1]. Por volta de 1742 já se encontrava no Rio de Janeiro, onde

[1] Ana Maria Parsons, que efectuou algumas pesquisas muito parcelares nos arquivos nortenhos, aponta duas datas possíveis para o seu nascimento, 1712 e 1716, embora baseando-se em elementos bastante vagos respeitantes a duas crianças com pais homónimos dos de Sousa Cavadas, e nenhuma delas registada em Matosinhos, localidade que o próprio artista indicou aos oficiais reais em Buenos Aires como sendo a que o viu nascer (PARSONS, 1996: 207).

chegara com o seu conterrâneo Manuel da Costa Sereno, travando aí amizade com frei Manuel do Socorro, leigo franciscano que sabemos que trouxe desta cidade brasileira madeiras de jacarandá para o convento de S. Francisco de Buenos Aires.

Sensivelmente por essa altura, Sousa Cavadas radicou-se em Minas Gerais. Desta sua estadia em Minas, contudo, nada nos foi possível descortinar. O nome deste português não consta na extensa nómina de artistas elaborada por Judith Martins, nem noutras relações de artífices publicadas[2], nem tão-pouco apareceu até ao momento ligado a obra feita.

Sousa Cavadas deve ter feito o percurso de muitos dos seus compatriotas que, atraídos pela fama de riqueza e de trabalho fácil na região mineira brasileira, então em pleno *boom* aurífero, aí se fixaram e exerceram os seus mesteres, vindos do Continente. Esta fase, embora não tenha durado mais do que alguns anos, foi certamente determinante na formação do artista, já que a integração em oficinas de entalhadores e imaginários mineiros, que então tinham em mãos empreitadas relevantes, terá contribuído para a criação e maturação de uma linguagem plástica com um cunho muito particular.

À passagem por Minas Gerais há que somar uma prévia formação inicial em Portugal, certamente no seio de alguma oficina portuense, se bem que o seu nome não conste na completa documentação revelada por Natália Ferreira Alves[3]. Embora não saibamos com que idade chegou ao Brasil, o mais provável e habitual nestes artistas viageiros era emigrar depois de completada uma aprendizagem que os habilitasse a desempenhar a profissão com total autonomia.

Alguns anos mais tarde, Sousa Cavadas emigra do Brasil para Buenos Aires, onde reencontra Manuel da Costa Sereno, aí chegado uns anos antes. Pensamos que terá sido este amigo de longa data, já estabelecido na cidade platina, o responsável pela vinda do artista, abrindo-lhe as portas de um meio desconhecido.

Na *Notícia de Estrangeiros* de 1771, Sousa Cavadas, que se encontrava nesse ano em Buenos Aires, declarava haver passado da Colónia do Sacramento a esta cidade em 1748, utilizando assim um trajecto de acesso aos territórios da Coroa espanhola muito concorrido pelos imigrantes clandestinos luso-brasileiros. A Colónia do Sacramento era uma praça-forte fundada pela Coroa portuguesa em 1680, uma verdadeira feitoria comercial situada na margem oriental do amplo estuário do Rio da Prata, face à cidade de Buenos Aires, de que se encontrava separada por um trajecto que demorava apenas seis horas a percorrer de barco.

Sousa Cavadas deverá ter ficado na capital platina até pelo menos 1752, ano em que contrata a execução do retábulo da capela de S. Roque, em Buenos Aires, e se muda para a cidade de Luján, igualmente na região platina.

Possivelmente nesse mesmo ano, viaja para o Paraguai, onde trava conhecimento com vários membros da ordem franciscana, que afirmarão mais tarde haver Sousa Cavadas aí permanecido vários anos[4]. Com efeito, três testemunhos, entre os quais

---

[2] MARTINS, 1974; VASCONCELLOS, 1955.
[3] FERREIRA-ALVES, 1989a.
[4] PLÁ, 1970: 16-17.

os de dois franciscanos, referem-se à sua ida para o Paraguai por volta de 1752. Sabemos que por essa altura mantinha relações estreitas com membros da ordem, que supervisionava a província de Nossa Senhora dos Anjos, onde se integrava a missão franciscana de Yaguarón. Um dos religiosos referidos, frei Francisco Vieira Ferrete, afirma *conocerlo hace doce años y haber habitado dos años y siete días en la Provincia de Nra. Sra. de los Angeles del Paraguay donde Sosa asistió algunos años*[5].

Este testemunho é fundamental para confirmar a atribuição ao entalhador português do conjunto retabular de S. Boaventura de Yaguarón, já que foi durante essa estadia no Paraguai que Sousa Cavadas executou tal empreitada.

Em 1759, encontramo-lo instalado novamente em Luján, de oficina aberta. Em 1771, residia ainda nesta povoação, onde se havia casado. Em 1778 e novamente em 1780 está documentado em Buenos Aires, onde tinha morada por detrás da igreja de Santo Inácio.

É possível estabelecer uma lista das obras cuja atribuição a Sousa Cavadas não suscita dúvidas, pelo facto de se encontrar devidamente documentada: os três retábulos da igreja de Luján (1759-1776); o retábulo da capela de S. Roque, em Buenos Aires (completado em 1761); e dois retábulos da igreja de S. Domingos de Buenos Aires (1771-1780)[6]. Estes três últimos foram pasto das chamas nos distúrbios peronistas de 1955, e os de Luján foram destruídos no século passado. Nada resta, pois, da obra do mestre entalhador português na Argentina.

No entanto, a comparação entre os retábulos dos templos de Capiatá e de Yaguarón, no Paraguai, e os de S. Roque e de Luján, na Argentina, que conhecemos através de fotografias antigas, permitiu atribuir a este escultor português a autoria dos primeiros, reforçada pelas provas documentais já referidas acerca da sua estadia no Paraguai.

Estas obras de Sousa Cavadas distinguem-se dos restantes retábulos bonaerenses da época, que eram muito menos sumptuosos, pela riqueza da ornamentação, pela profusão de elementos *rocaille*, pela policromia intensa, pela existência de várias imagens e pelo grande nicho central.

A obra de Sousa Cavadas no Paraguai e em Buenos Aires revela um mestre de mão segura e espírito empreendedor, que assimilou e aplicou com notável desenvoltura um léxico ornamental e um reportório formal devedores de um conhecimento profundo do que à época se fazia de melhor em Portugal neste domínio artístico. Sousa Cavadas pratica um barroco filiado no "gosto ao moderno" da escola de talha portuense da primeira metade do século XVIII, profundamente marcada pelo barroco romano, adoptando o novo esquema teatral, movimentado e de grande efeito cenográfico.

Mas as obras de talha de Sousa Cavadas no Paraguai são igualmente devedoras de um processo de transculturação, que recria e "re-semantiza" formas europeias. Esta arte "mestiça" mostra um total desdém pelas plantas dos edifícios e pelas novas soluções espaciais, preocupando-se quase em exclusivo com a ornamentação. Alguns dos motivos decorativos inspiram-se na flora e fauna tropicais (jaguares, abacaxis,

---

5 SCHENONE, 1955: 49.

6 Por um dos altares executados para S. Domingos, Sousa Cavadas recebeu uma quantia exorbitante para a época, 6 000 pesos, o que prova que devia ser obra de muito merecimento (FURLONG, 1969: 292).

maracujás, ramagens de fetos, etc.). Trata-se de uma arte que admite assim a tradição cultural e religiosa indígena, inserindo-a sem problema junto a temas cristãos.

Este processo de mestiçagem deve-se certamente à criação de uma oficina integrando artesãos indígenas, formados possivelmente por Sousa Cavadas, cuja esfera de influência se estendeu a outros templos da área paraguaia, fazendo perdurar o impacte de uma obra tão marcante para o contexto local como a de Yaguarón.

Uma questão de relevo, para a qual não temos resposta definitiva, prende-se com a hipotética presença no Paraguai não só de Sousa Cavadas, mas de toda uma pequena companha de artífices portugueses, que teria necessariamente de incluir douradores e pintores, e um ou outro entalhador ou imaginário auxiliar. Com efeito, a obra de talha de Yaguarón constituiu uma empreitada de grandes dimensões para o contexto local, que muito possivelmente só pôde ser posta em prática com a colaboração de vários artesãos especializados. Ao contrário do que sucedeu na área das missões jesuíticas, nos *pueblos de indios* paraguaios não havia oficinas organizadas que permitissem suprir todas as necessidades locais, e muito menos realizar obras da envergadura das de Yaguarón; daí a vinda de artistas como Sousa Cavadas.

Sousa Cavadas formou certamente outros artífices, que actuaram em toda a região, e cujo rasto é detectável. A igreja da aldeia de Santa Lúcia, na província de Corrientes (Argentina), tinha um retábulo e um púlpito executados em 1795 pelo índio José Bogarín, natural de Yaguarón; na igreja de Santa Ana, igualmente em Corrientes, o púlpito e outras obras de carpintaria foram realizados pelo artesão índio José Yaguarón, responsável igualmente por obras na Catedral daquela cidade argentina[7].

Na factura do retábulo-mor de Capiatá terão colaborado dois artífices, um deles o padre Adorno, que se dava como *discípulo de los jesuítas*[8]. A confirmar-se esta informação, cuja fonte nunca foi indicada, teríamos uma pista importante para entender as diferenças de estilo entre a retabulística de Yaguarón, que surge claramente como um paradigma, e as interpretações dela decorrentes, como a talha de Capiatá. Por outro lado, Josefina Plá pensa que o padre Adorno e o irmão Gabriel, que trabalharam na igreja de Capiatá, poderiam ser discípulos de Sousa Cavadas.

O cronista Aguirre afirmou, cerca de um quarto de século depois da passagem de Sousa Cavadas pelo Paraguai, que a sua estadia *fue ocasión de adelantarse mucho los indios de estos pueblos*[9], o que efectivamente parece indicar que se formou uma oficina dirigida por este mestre, ligada ao estaleiro de Yaguarón, que terá perdurado mesmo depois da sua partida.

---

[7] GUTIÉRREZ, 1983: 42, 50, 287. Era relativamente frequente o recurso à mão-de-obra das missões guaranis para levantar edifícios e construir retábulos fora da área missioneira. Artífices desta proveniência ajudaram a levantar igrejas em Córdoba por volta de 1725, outros colaboraram no estaleiro da Catedral de Asunción, em 1717, outros ainda armaram retábulos para templos bonaerenses e de Córdoba. No entanto, os comitentes eram quase sempre instituições ou templos ligados aos Jesuítas; a imaginária produzida nas missões não tinha grande aceitação entre a clientela rio-platina, e era vendida por quantias muito baixas (PLÁ, 1973: 25-26).

[8] É Josefina Plá (PLÁ, 1975: 83-84) quem nos dá esta informação, que colheu de ALBORNO, 1944. Este, por sua vez, não indica a fonte documental original.

[9] Citado por PLÁ, 1975: 19.

Deve-se ao primeiro bispo de Asunción, Pedro Fernández de la Torre, um franciscano nomeado em 1555, a fundação das primeiras reduções[10] do Paraguai, com a ajuda de religiosos da sua ordem, em finais do século XVI. Estas reduções situavam-se relativamente perto da cidade de Asunción.

Yaguarón e Capiatá situam-se na área paroquial (não administrada directamente pelas ordens religiosas). Não são portanto missões, mas sim povoados de índios, e não estavam sujeitas à ordem jesuítica. Apesar da secular antipatia que separava Franciscanos e Jesuítas na região missioneira, é provável que tenha havido uma intervenção de artesãos formados nas oficinas das reduções jesuíticas, sobretudo a seguir à expulsão da ordem e ao desmantelamento dos povoados dela dependentes, em 1767.

A melhoria das condições económicas na região fez com que por volta de 1755 fosse possível iniciar não só a obra de Yaguarón, como também as de muitos outros templos como Capiatá, Piribebuy, Valenzuela, etc. É de crer que muitos artesãos índios formados pelos jesuítas tenham participado nestas empreitadas, mas, dado que eram sobretudo bons executores e que não era comum ocuparem-se das tarefas relacionadas com o desenho das estruturas retabulares ou do mobiliário litúrgico, a presença de Sousa Cavadas era imprescindível.

O templo de S. Boaventura de Yaguarón, no Departamento Paraguarí, é sem dúvida o exemplo mais relevante das igrejas paraguaias do século XVIII. Fica situado num *pueblo de indios*[11] fundado em 1539 por Franciscanos, e que, por falta de religiosos, foi entregue mais tarde (em 1596) ao clero secular, em cujas mãos ainda se encontrava em 1744.

As missões jesuíticas dos índios Moxos e Chiquitos, situadas na actual Bolívia, apresentavam semelhanças muito sensíveis com os povoados paraguaios de índios guaranis. O plano geral é o de uma aldeia exclusivamente para os indígenas, baseada na vida comunitária, sob a autoridade de um sacerdote. As respectivas igrejas das missões respeitam uma mesma tipologia de grande simplicidade funcional, resultante de uma prática arquitectónica voltada sobre si mesma, com poucas influências exteriores, e da solução dos problemas construtivos baseada nos materiais disponíveis, no meio tropical que as rodeia e na ideia da vida comunitária. Os templos são de três naves com cobertura de duas águas, pórticos e peristilos de madeira, colunas feitas de troncos de árvores e paredes exteriores de adobe. Nas fachadas, dá-se o prolongamento da estrutura interior, que avança para formar o pórtico[12].

Em Yaguarón, uma primitiva igreja de grandes dimensões, construída por mando do governador Hernandarias por volta de 1616, apresentava-se muito degradada em meados do século XVIII, altura em que se optou por erguer um novo edifício religioso.

---

[10] Uma "redução" era uma *concentração de índios em aglomerações organizadas, estáveis e acessíveis*, de forma a facilitar a evangelização e a administração (BENNASSAR, 1987: 176).

[11] Num *pueblo de indios*, existiam autoridades seculares instituídas (Cabido e corregedor indígenas, chefe de guarnição), sendo que apenas a catequese e conservação da fé estavam a cargo dos Franciscanos (PLÁ, 1970: 7-8).

[12] GISBERT, 2000: 549-552.

Em 1761, o administrador Gerónimo Morello deitou mãos à obra, decidido a construir uma grande igreja de pedra, abobadada, que nunca passou do arranque das paredes, por falta de financiamento, já que Yaguarón, segundo informação da época, era paróquia de *mucha gente*, mas *algo atrasado de medios*[13]. A nova igreja tornou-se assim um projecto demasiado ambicioso, «*obra inacabable y superior a las fuerzas del pueblo*»[14]. Neste mesmo ano (1761), o bispo de la Torre informava que o retábulo-mor se encontrava concluído, sendo «*cosa ridícula*» ter-se encomendado esta obra de talha antes da conclusão do templo definitivo. Frustrada a construção em pedra, optou-se pelo tradicional modelo de estrutura de madeira com muros de adobe, «*al uso de la provincia*», sendo a igreja finalmente consagrada em 1772.

Assim, sabemos que entre 1752 e 1759, anos-limite da estadia no Paraguai, já que em ambas as ocasiões Sousa Cavadas se encontra documentado em Luján, o nosso artista esteve nesta região e foi contratado para a execução da empreitada de talha da igreja de Yaguarón, cujos retábulos se encontravam terminados em 1761, embora só fossem montados anos mais tarde, já depois do regresso do escultor ao estuário do Prata. Fonte segura, que escreve algum tempo depois da conclusão dos trabalhos, afirma serem as obras da autoria de *un tallista portugués que hizo contrata del altar de San Roque de los Terceros de San Francisco de Buenos Aires*, e que *vino al Paraguay con el fin de sus obras*[15].

A igreja, de planta rectangular, e para a qual se optou por uma estrutura de madeira, rodeada de galerias externas que correm ao longo das quatro fachadas, constituía uma unidade morfológica com a praça, no centro da qual se situava, e com as galerias porticadas que a rodeavam. Interiormente, trata-se de um edifício de três naves, divididas por colunas de madeira, terminadas em modilhões quadrados, esculpidos e pintados, que não conseguem impor-se de forma a diluir a sensação de um espaço unitário de igreja-salão. Todas as traves do vigamento do telhado de duas águas encontram-se à vista no interior do edifício; esta espécie de artesonado completa-se com as sapatas duplas ou mísulas de perfil recortado, entalhadas, que suportam as vigas da cobertura, igualmente esculpidas e pintadas. As portas exteriores e as portadas das janelas, trabalhadas com desenhos em relevo, devem ser as originais, mas foram sendo sucessivamente repintadas.

A capela-mor deste templo é profunda, como era habitual nas igrejas luso-brasileiras; tem um forro de madeira formando abóbada de berço, e é flanqueada por dependências várias. Perpendicularmente à capela-mor, e nas suas traseiras, existe uma capela-sacristia de uma só nave, coberta igualmente por uma abóbada de berço de madeira e por uma falsa cúpula do mesmo material, inserida numa espécie de cruzeiro.

O tecto de artesonado do corpo do templo e as abóbadas e cúpula estão totalmente decorados com motivos variados e policromos, entre os quais se inserem exemplares da flora local, como as grinaldas de *amambay* (feto), flores autóctones como as de

[13] GUTIÉRREZ, 1983: 287.
[14] Segundo as palavras de Juan Francisco Aguirre, citado por PLÁ, 1970: 10.
[15] GUTIÉRREZ, 1983: 287.

*mburucuyá* (passiflora, ou maracujá), e motivos geométricos formando caixotões octogonais, alternados com cabeças de querubim.

Os motivos usados nestas pinturas, composições florais que repetem o desenho da talha das cornucópias do ático ou os esquemas do coroamento do sacrário, levam a supor que Sousa Cavadas terá igualmente intervindo na sua composição. Embora a igreja não estivesse concluída na altura em que a obra de talha do retábulo-mor foi executada, e portanto não fosse possível ao artista ter acompanhado a empreitada da pintura do interior do templo, não é de excluir a hipótese de este ter deixado desenhos prévios, que os artesãos locais copiaram mais tarde.

A acrescentar maior densidade a este conjunto, sabemos que as paredes estiveram em tempos revestidas de pinturas, que desapareceram debaixo de uma infeliz demão de tinta em 1919. A igreja sofreu certamente outras reparações ao longo dos tempos, dado que, na altura da revolução paraguaia de 1912, as tropas a ocuparam e a transformaram em aquartelamento, mercado, cozinha, cavalariça e até salão de baile. Relatos desta época referem os penosos tratos a que foram sujeitos mobiliário e imagens. Os confessionários foram usados como mictórios, as imagens foram mutiladas, as cadeiras foram arrastadas para o exterior, os bancos serviram de pasto ao fogo. Já em épocas anteriores, os habitantes locais haviam arrancado os dedos da figura de suporte do púlpito, que guardaram como relíquias[16].

O exterior do templo, que aparenta uma grande simplicidade, contrasta enormemente com o interior, onde a talha barroca, a policromia das colunas e dos suportes da cobertura, os painéis do tecto da sacristia e da capela-mor, profusamente ornamentados e policromados[17], o mobiliário fortemente colorido (confessionário, cadeiras de braços, arcaz-altar da sacristia), criam um espaço altamente elaborado e sofisticado, de grande efeito cenográfico. Os recursos ornamentais são usados com toda a intensidade, unindo a pintura mural e a escultura barroca para obter um clímax visual. Esta opção terá correspondido certamente ao gosto dos paroquianos, já que todas as igrejas da área, que chegaram a ser mais de cem, apresentavam as mesmas estruturas arquitectónicas simples, despojadas e funcionais, a que se contrapunha um investimento claro na decoração interior, no mobiliário e na imaginária.

A pintura e o douramento dos retábulos, mobiliário, colunas e painéis do tecto de madeira de Yaguarón coloca algumas questões não resolvidas, dada a total ausência de documentação que nos permita acompanhar as várias fases da obra. Parece-nos óbvio que não haveria em Yaguarón artesãos capazes de dominar primorosamente estas técnicas, que exigiam, para além de uma longa aprendizagem especializada, instrumentos e materiais, como a folha de ouro, inexistentes na região. Contudo, sabemos que nas missões jesuíticas se praticavam estas artes, e que não faltaram em nenhuma igreja desta ordem os móveis litúrgicos, retábulos e tectos de madeira

---

[16] PLÁ, 1970: 39-40.

[17] As pinturas são realizadas a têmpera, ao que parece com pigmentos vegetais existentes na região, como o *yrybú retymá* (negro), a *yerba mate* (verde), ou o *urucú* (vermelho), a que se juntavam colorantes minerais, como caulinos e ocres. Os indígenas possuíam bons conhecimentos de tinturas vegetais, dada a sua longa tradição de coloração de fibras para as manufacturas têxteis (PLÁ, 1975: 88-89).

pintados e dourados, como sucedeu em Santo Inácio ou S. Cosme. Embora Yaguarón seja um templo da área não-missioneira, é apontado frequentemente por especialistas como um exemplo aproximado do que deveriam ter sido essas superfícies pintadas no interior dos templos da Companhia de Jesus[18].

O retábulo do altar-mor, executado em madeiras da região, apresenta uma série de soluções comuns à retabulística portuguesa da época, entre as quais se destacam o perfil ondulante da mesa de altar e do entablamento, a utilização de colunas torsas, o ático mistilíneo, o camarim e nichos com sanefas e cortinados de complexo pregueado e as cartelas decorativas com elementos *rocaille*.

A liturgia é uma das chaves da compreensão do barroco americano. A fé penetrava nas almas dos indígenas pela audição, mas também através do olhar e do tacto, *vendo nas igrejas ornamentos curiosos e pinturas devotas e vistosas*[19]. No período barroco, o retábulo assume-se como a representação por excelência da ordem universal, um "teatro" onde as figuras, inseridas nos seus respectivos nichos, segundo uma localização rigorosamente determinada, representavam as ligações existentes entre si, e o seu lugar na hierarquia celestial. A própria estrutura retabular constituía em si mesma um sistema hierárquico que conjugava razão e fantasia, unido num todo os aspectos construtivos e a ornamentação.

No caso de S. Boaventura de Yaguarón, o marcado efeito ascensional do retábulo destinava-se a elevar o olhar dos fiéis para o ático, onde se inclui a representação mais significativa, Deus Pai, que contém o sentido geral de todo o conjunto figurativo[20]. A figuração do Pai Eterno representado como um ancião de barbas, juntava-se à pomba do Espírito Santo, que surge no intradorso da tribuna, e ao Cristo crucificado, imagem já desaparecida que provavelmente estaria colocada sobre o trono eucarístico; temos assim Deus na sua forma tríplice, como três pessoas distintas, numa disposição vertical chamada *trono de gracia*, iconografia comum em Portugal, mas pouco frequente em território hispano-americano[21]. O fuste das colunas salomónicas ajuda a criar esse movimento ascensional, guiado pelos enrolamentos fitomórficos, que apenas surgem nos dois terços superiores.

O trono eucarístico existente no retábulo de Yaguarón merece um destaque especial, pois é um elemento que consideramos particularmente revelador da influência dos modelos da talha portuguesa. Esta estrutura piramidal, colocada sempre ao centro do retábulo-mor, é frequente apenas nas igrejas da esfera de influência artística lusitana[22].

No retábulo de Yaguarón existem três nichos. O nicho central constitui o camarim, que contém o trono eucarístico, com os degraus adornados de talha dourada, e sobre o qual se encontra uma imagem de Nossa Senhora da Imaculada Conceição

---

18 PLÁ, 1975: 184-185.

19 Regra dos *Avisos* do Padre José de Carabantes (1628-1694), citada por GUARDA, 1984: 472.

20 BURUCUA, 1997: 437.

21 Na América, contrariando as directivas pós-tridentinas, insistiu-se até épocas mais tardias na representação da Santíssima Trindade sob a forma de três pessoas quase idênticas, apenas distinguidas pelos seus atributos, evitando assim interpretações politeístas da divindade cristã e hipotéticas tendências zoólatras a que conduziria a visão da pomba do Espírito Santo entre os indígenas (BURUCUA, 1997: 438).

22 SMITH, 1963: 169; FERREIRA-ALVES, 2000: 305; MARTINS, 1991: 17-18.

com panejamentos movimentados, de boa factura, que originariamente não estaria aí colocada; sobre o sacrário, na abóbada do camarim, pende uma auréola dourada com a pomba do Espírito Santo ao centro.

Na parede fundeira da tribuna, um halo dourado, flanqueado de anjos, tem no centro uma concavidade elíptica com uma pequena imagem de S. Pedro, que não sabemos se é a que originariamente ocupou o lugar de destaque no camarim, em vez da grande imagem da Virgem que hoje aí se encontra[23]. De ambos os lados do nicho central, foram colocadas colunas torsas, verdadeiramente salomónicas, com a primeira secção do fuste estriada, separada dos dois terços superiores por um círculo de folhas de acanto. Os dois terços superiores dos fustes são de forma helicoidal, com grinaldas de rosas e margaridas enroscadas nas espirais, e rematados por capitéis com duas filas de folhas de acanto e volutas.

O entablamento mistilíneo, jogando sabiamente com as reentrâncias e saliências, apresenta uma arquitrave finamente moldurada, um friso com folhas de acanto e uma cornija fortemente reentrante na zona dos intercolúnios. Nos nichos laterais, que ocupam os intercolúnios, encontram-se as estátuas de S. Miguel Arcanjo e de S. Boaventura, patrono do templo, ambas de muito boa execução, sob baldaquinos com lambrequins. Originalmente, em vez da figuração de S. Boaventura, existia uma imagem de S. Rafael, hoje desaparecida[24]. A escultura de talha de S. Miguel, apresentando elmo e couraça, dotada de belos panejamentos ondulantes e com movimento de grande teatralidade, calcando aos pés o demónio alado, é sem dúvida obra de Sousa Cavadas, e repete-se com grandes semelhanças na imagem de S. Miguel conservada no retábulo-mor de Capiatá.

A tribuna é dotada de um belo efeito de profundidade, sabiamente encenado, obtido pelo prolongamento do entablamento até ao centro da composição, alongando-se na concavidade do nicho. Este efeito é acentuado pelas delicadas molduras dos arcos reentrantes que circundam a boca da tribuna, decoradas lateralmente com elegante "renda", composta por um friso vertical de volutas e motivos florais, que rodeiam elementos em treliça formando um reticulado. Esta solução, que se repete no confessionário, surge também nalguns templos brasileiros da época, como no altar-mor das igrejas de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rei e de Ouro Preto, e mesmo em retábulos da área andina[25].

O coroamento do retábulo é semelhante, na composição e na iconografia, ao de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rei. O ático, de perfil sinuoso, apresenta um relevo de Deus Pai, num fundo de glória flanqueado de querubins, ladeado de cornucópias de onde saem exuberantes espécimes da flora local, como a passiflora (ou *mburucuyá*), o feto e a palma. De ambos os lados das pilastras encurvadas que formam

---

[23] Josefina Plá, ao descrever o templo nos anos setenta do século XX, refere-se à imagem de S. Pedro com as chaves, que era mencionada em descrições de inícios daquela centúria, e que teria desaparecido sem deixar rasto; no entanto, após o último restauro, a imagem de S. Pedro passou a ocupar o lugar de destaque que hoje mantém no retábulo-mor. (PLÁ, 1970: 30).

[24] PLÁ, 1970: 32.

[25] Idêntico motivo de "renda" lateral com treliça delimitada por grande voluta de inspiração fitomórfica surge, por exemplo, num retábulo conservado no Museu do Convento das Mercês em Quito, no Equador.

o ático, surgem dois anjos de elegante factura, empunhando palmas, assentes sobre mísulas e destacando-se num enquadramento de volutas e enrolamentos fitomórficos.

Um pouco mais abaixo, lateralmente, estão colocadas duas figuras alegóricas femininas, empunhando palmas, graciosamente sentadas sobre o arranque do frontão curvo interrompido do retábulo. Esta composição dos fragmentos de frontispício com figuras alegóricas sentadas é uma fórmula básica frequente nos retábulos do barroco joanino lisboeta, tirada do tratado do padre Pozzo, e usada igualmente no Norte de Portugal, por exemplo no retábulo da capela-mor da Sé do Porto[26].

As colunas torsas do retábulo assentam em mísulas com volutas, decoradas com cabeças de querubim na base. No embasamento dos intercolúnios, surgem grandes cartelas de molduras assimétricas e ornamentação fitomórfica.

O tabernáculo foi objecto de um especial destaque, tendo sido profusamente ornamentado com um primoroso trabalho de talha. Dez cabeças de querubim relevadas, entre nuvens, circundam a porta, onde surge o Cordeiro com o lábaro. Sobre o conjunto, elevam-se um dossel com lambrequim e uma cornija moldurada e encurvada, encimada por duplos enrolamentos, formando um coroamento que repete em escala reduzida o desenho do ático, e que se prolonga em altura numa profusão de ramagens, volutas e flores. Dos lados, duas imagens de *putti* apoiam-se em elegantes colunas, cuja decoração é de um gosto requintado e erudito.

Impressiona no conjunto o enorme sentido cénico da composição, acentuado pelo sábio doseamento dos volumes, reentrâncias e saliências, pelo sentido da profundidade, pela utilização das imagens de vulto, que se dispõem em poses teatrais e muito elegantes, com uma gestualidade expressiva e movimentada. Toda a talha de Yaguarón foi objecto de restauro há alguns anos, pelo que não sabemos até que ponto foi respeitada a policromia original, mas esta certamente que contribuiu para acentuar a beleza do conjunto. É inegável que o estaleiro possuiu douradores e pintores de boa formação, não sabemos se discípulos de Sousa Cavadas que com ele vieram, se treinados localmente pelo mestre.

Só se conservam no interior do templo dois dos quatro primitivos retábulos laterais, que são de pequenas dimensões e bastante diferentes um do outro, embora com idêntica estrutura de três nichos flanqueados de pilastras. Diferem essencialmente na forma do coroamento. O de remate mais alteado e sinuoso apresenta um ático ondulado e rematado por motivo de feixe de plumas, conservando lateralmente as mesmas pilastras encurvadas do remate do retábulo-mor, encimadas por ramos de flores tropicais que caem em cachos, o que dá ao conjunto um forte sabor exótico.

Parece-nos corresponderem ambos à mesma empreitada da execução do retábulo principal, embora estejam muito repintados, o que dificulta a apreciação; apoiam-se em mesas de altar que não são certamente as originais, mas sim possivelmente trazidas de algum templo jesuítico após a expulsão da ordem.

Os restantes dois retábulos laterais de Yaguarón foram trasladados em 1855 para a igreja da Santíssima Trindade, em Asunción, onde ainda hoje se encontram. São

---

[26] SMITH, 1962: 107.

sem dúvida os mais interessantes pelas dimensões, estrutura e decoração, aspectos que nos permitem confirmar que indubitavelmente faziam parte do mesmo conjunto primitivo do templo de S. Boaventura. Repetem em tudo o vocabulário decorativo usado por Sousa Cavadas no retábulo-mor de Yaguarón, revelando idêntica qualidade na escolha dos temas ornamentais e na delicadeza da talha. Conservam as mesmas colunas torsas com grinaldas de flores nos dois terços superiores dos fustes, separados do terço inferior por anéis de folhas de acanto, idêntico entablamento mistilíneo, o frontão interrompido logo no arranque e os mesmos motivos fitomórficos de inspiração local.

Sousa Cavadas, saído de Portugal durante o segundo quartel de Setecentos, parece-nos marcado pelo conservadorismo da tradição portuense, ainda ligada ao barroco joanino[27]. No entanto, é possível que na sua estada em Minas Gerais tenha assimilado algumas novidades que terão o seu pleno desenvolvimento na segunda metade da centúria, como os concheados e cartelas assimétricas e o emprego de aletas em estilo rococó, com curvas de festões e reticulados.

Apesar das alterações sofridas, a impressão causada pelo conjunto de talha de Yaguarón é a de uma obra de arte total, sabiamente articulada para conseguir um belo efeito de perspectiva, que se centra no retábulo-mor. A ornamentação foi concebida como um todo orgânico, embora hoje infelizmente esse sentido unitário se tenha diluído, dado que algumas peças desapareceram ou foram retiradas da igreja com destino a outros templos, e outras não terão resistido às depredações, aos estragos do tempo e às catastróficas tentativas de restauro, havendo sido substituídas por mobiliário e retábulos trazidos de diferentes locais, que mesmo um olhar desatento identifica como espúrios.

Do conjunto original fazem parte os dois confessionários, trabalhados igualmente em madeiras duras das selvas paraguaias. Trata-se de duas peças idênticas, de feliz e original composição, nas quais o entalhador usou colunas torsas semelhantes às do retábulo-mor. O entablamento mistislíneo conserva um frontão curvo, de perfil muito ondulado, rematado por grande "penacho".

Plumas, rosetas, concheados e palmas, bem como os graciosos remates laterais formando uma "renda" com volutas e treliça, terminando inferiormente em folhagem e flores, repetem soluções usadas por Sousa Cavadas no retábulo-mor. Embora a policromia original tenha sido possivelmente alterada nos vários restauros, os dourados nos altos-relevos e os fundos pintados nas cores predominantes no retábulo acentuam o ar exótico e vagamente oriental, contribuindo para um conjunto de grande originalidade, onde certamente colaborou mão-de-obra local formada pelo mestre.

Do mobiliário setecentista, restam ainda três originais cadeiras de braços. O cadeirão principal, usado nas grandes cerimónias religiosas, mereceria um estudo pormenorizado, já que parece condensar uma série de influências, sintetizando de forma esclarecedora a inventividade do seu autor.

---

27 FERREIRA-ALVES, 1989a: 469.

A estrutura geral desta peça de mobiliário é a de uma cadeira de braços portuguesa do século XVII, de linhas sóbrias e direitas, com o seu assento e encosto de sola lavrada. A esta estrutura simples, juntou o entalhador, com notável imaginação, elementos decorativos que constituem pequenas variações sobre os temas da talha do altar-mor: a travessa dianteira, ou testeira, poderosamente recortada com enrolamentos e volutas formando cornucópias de onde saem flores, a aba repetindo o motivo dos lambrequins, o espaldar com flores entalhadas e muito recortado, rematado por volutas laterais, concheados e um topete ou feixe de plumas encrespado, e na parte inferior do *chassis* uma cabeça simiesca coroada por volutas.

As pernas dianteiras são encurvadas e terminadas em pés "de pincel". Os seus braços figuram, em vez do motivo europeu das cabeças de leão, faces de animais com o focinho aberto e língua pendente, que representam o *yagua* (jaguar), *yaguareté,* ou puma da mitologia guarani; o corpo do animal metamorfoseia-se nos apoios de braços encurvados, como se fosse o dorso, e as pernas anterior e posterior da cadeira formam as patas do animal.

Uma das peças mais originais do mobiliário litúrgico primitivo deste templo é sem dúvida o grande arcaz-altar da sacristia, uma feliz combinação de retábulo e de móvel de gavetas para guardar a paramentaria, que se aproxima do estilo do escultor português. Apresenta um perfil muito ondulado, e imaginativas cartelas barrocas em talha dourada, que cobrem quase por completo as faces das gavetas, criando um efeito semelhante ao das ferragens de bronze do mobiliário *rocaille*. Este pormenor é revelador da enorme capacidade de adaptação do entalhador às condições locais, que exigiam grande inventividade para suprir a falta de materiais e técnicas usados na Europa.

A parte superior deste móvel de sacristia, que forma uma estrutura retabular, tem certamente mão indígena, embora o desenho e motivos decorativos do entablamento, coroamento, colunas torsas, painéis dos intercolúnios e moldura do nicho central repitam soluções já usadas no retábulo-mor.

A sacristia é em si mesma um belíssimo e original conjunto, que pela decoração cuidada e pela importância atribuída ao mobiliário litúrgico mais parece uma verdadeira capela. Conserva a cúpula de madeira policromada a têmpera, única na região.

O púlpito de S. Boaventura de Yaguarón, obra que incluímos igualmente no conjunto de talha delineado pelo mestre entalhador português para este templo, merece um destaque especial, não só pela sua originalidade mas porque serviu de protótipo para uma série de outros conservados em igrejas da zona. A figura de suporte masculina que sustenta a tribuna é especialmente interessante, já que constitui uma particularidade pouco comum na América Latina. Trata-se de uma elegante escultura de talha de vulto redondo, representando um jovem de feições europeias e trajos ricamente dourados, formando panejamentos ondulantes. Os braços levantados e abertos fazem o gesto de amparar uma elegante "cesta de folhagem" composta de enrolamentos fitomórficos, que constituem a base da tribuna, colocada sobre a cabeça da figura.

No espaço de influência portuguesa, este tipo de suporte antropomórfico conserva-se no púlpito de S. Francisco da Bahia (Brasil) e no púlpito da igreja de Santa Maria

do Castelo, em Alcácer do Sal (Portugal). No barroco americano, o suporte antropomórfico identifica-se com a figuração do indígena que apresenta à Igreja católica o *camarico* (do quechua *camari*), tributo semi-voluntário que os fregueses ofereciam aos curas das doutrinas de de índios[28]. No púlpito da igreja de S. Francisco de Quito (Equador), surgem três figuras masculinas, neste caso com características étnicas europeias, sustentando sobre as costas a base da tribuna. Igualmente na ourivesaria hispano-americana encontramos o suporte antropomórfico, nas chamadas custódias "de figura", em que a haste se transforma numa escultura de um arcanjo, que suporta o peso do viril. Esta solução formal, conhecida da ourivesaria barroca do vice-reinado do Peru, foi utilizada sobretudo na Nova Espanha[29].

O púlpito de Sousa Cavadas em Yaguarón serviu claramente de modelo a vários outros que se conservam em templos paraguaios, e que nele se filiam. São de destacar os das igrejas de Emboscada, Piribebuy, Valenzuela, Paraguary, S. José de Caazapá, S. Francisco de Atyrá e Villeta,

A igreja da Virgem da Candelária de Capiatá, povoação situada no Departamento Central do Paraguai, foi começada a erguer em meados do século XVIII, sendo portanto contemporânea da de Yaguarón. Era considerada na época uma da melhores da região, juntamente com a desta última localidade. O edifício, embora de menores dimensões que o de Yaguarón, segue a mesma tipologia. As obras executadas no século XX descaracterizaram-no completamente, ao introduzirem uma fachada que nada tem que ver com a estrutura primitiva, que era em tudo semelhante a Yaguarón e a muitas outras igrejas da região. A igreja de Capiatá é um exemplo da edificação ou reconstrução de mais de vinte templos paraguaios, que parece ter-se iniciado com a obra de Sousa Cavadas, desenvolvendo-se nos anos que se seguem à expulsão dos Jesuítas.

A total ausência de documentação sobre estas construções torna muito difícil a tarefa de rastrear os seus construtores, entalhadores e pintores, sendo impossível obter certezas quanto às influências que aí se fizeram sentir. A influência do altiplano andino é perceptível em alguns exemplos de retábulos; a origem missioneira de muitas peças de mobiliário indicia a transumância de obras de arte sucedida após a saída dos Jesuítas.

Em Setembro de 1997, quando visitámos a igreja de Capiatá, deparámos com o interior do templo em pleno restauro, e com o retábulo-mor totalmente desmontado. Infelizmente, apenas pudemos observar parcialmente os dois retábulos laterais, cobertos por telas, e ter acesso a algumas reproduções fotográficas da principal estrutura retabular.

A policromia existente no retábulo, que não sabemos se mantém as cores originais, é dominada pelas tonalidades azuis e douradadas, conferindo-lhe um aspecto mais severo e fruste que o de Yaguarón. Também aqui o forro de madeira da cabeceira se

[28] SEBASTIÁN, 1990: 59-60.
[29] ESTERAS MARTIN, 1997: 449.

encontra pintado, embora com motivos menos variados, dominando os elementos fitomórficos combinados com volutas e cartelas, de composição erudita.

As semelhanças entre ambos os conjuntos de talha são evidentes. A composição do retábulo-mor é decalcada da de Yaguarón, consistindo num grande camarim e em dois nichos laterais, separados por colunas torsas, com belíssimos adornos fitomórficos ao longo dos fustes helicoidais.

No camarim, que apresenta um sacrário e um trono eucarístico idênticos aos do templo de S. Boaventura, obteve-se o mesmo efeito de profundidade, através do emprego de arcos paralelos na abóbada deste nicho central, que se destacam em planos sucessivos, com molduras decoradas de forma individualizada.

Os nichos laterais albergam as estátuas de S. Miguel Arcanjo e de S. Francisco Xavier, que se apoiam em mísulas e são sobrepujados por baldaquinos de concepção idêntica aos de Yaguarón. A imagem de S. Miguel calcando o demónio é inspirada na que se conserva naquele templo.

O ático repete a estrutura do de Yaguarón quanto às pilastras laterais encurvadas e ao frontão, embora estejam ausentes os dois anjos de pé e surjam apenas as duas figuras femininas que o ladeiam, sentadas no arranque do frontão curvo. Ao centro, a figura de Cristo destaca-se num fundo de raios dourados.

Conservam-se ainda no interior da igreja dois retábulos laterais, que em nossa opinião fizeram parte do conjunto desenhado por Sousa Cavadas, já que apresentam uma estrutura e decoração semelhantes, embora muito mais simples.

O púlpito da igreja da Virgem da Candelária de Capiatá, embora não tenha um suporte antropomórfico, mas sim uma coluna-balaústre decorada com cabeças de anjos muito toscas, segue nos demais aspectos o modelo de Yaguarón. Apresenta uma tribuna em octaedro, faces separadas por colunas torsas apoiadas em pequenos quartelões, ou pilastras misuladas, sendo o bordo superior constituído por uma cornija fortemente recortada, com projecções proeminentes. A decoração é também idêntica à do púlpito de Yaguarón: as várias faces têm pinturas representando santos, embora estas se apresentem emolduradas por arcos de volta perfeita encimados por enrolamentos vegetais, que se repetem sobre as cabeças de querubim situadas no registo inferior da varanda.

Os guarda-vozes dos púlpitos de Yaguarón e de Capiatá têm ambos forma piramidal. O de Yaguarón apresenta a encimá-lo um remate mais exuberante, com grande halo luminoso ornado de anjos, rodeando a pomba do Espírito Santo.

Este modelo de púlpito com guarda-voz circular ou de forma piramidal, predominante em toda a região, deve ter-se inspirado em formas mais antigas, pois já nas primeiras décadas do século XVIII, aquando de obras na antiga igreja de Yaguarón, do tempo de Hernandarias, se mencionava a construção de um *púlpito con chapitel*[30].

A sua estrutura geral segue modelos que eram usados igualmente nas missões jesuíticas de Chiquitos, na actual Bolívia (S. Rafael, Santo Inácio). Igualmente em

[30] GUTIÉRREZ, 1983: 287.

Quito (Equador) encontramos púlpitos com estrutura idêntica em La Concepción, El Sagrario, S. Francisco, Santa Clara, na igreja da Companhia de Jesus, etc.[31].

Também em Capiatá é perceptível a ideia de um programa decorativo global, que incluía não só os retábulos como as três cadeiras de braços, que conhecemos apenas através de reprodução fotográfica. Estes móveis seguem protótipos europeus, já de meados do século XVIII, apresentando pernas dianteiras contracurvadas, braços terminando em volutas, espaldar com tabela em forma de violão, testeira ondulada, com feixe de plumas central, e minuciosa decoração entalhada cobrindo quase todas as superfícies.

Englobam-se neste conjunto de talha dois confessionários, que não estavam visíveis no interior do templo em restauro aquando da visita efectuada, bem como o púlpito, já acima referido. Segundo Josefina Plá, os confessionários repetem elementos da decoração de Yaguarón (remate dos frontões em feixe de plumas, aletas laterais, colunas torsas), revelando um desenho de igual qualidade, se bem que de execução mais fruste[32].

A empreitada do retábulo-mor de Capiatá denuncia mão indígena, talvez de um discípulo de Sousa Cavadas formado no estaleiro de Yaguarón. Estamos em crer que foi o próprio mestre português que riscou esta obra e orientou o início da fase de execução, se bem que possivelmente não tenha acompanhado a ensamblagem, que se encontrava concluída antes de 1767. Corroboram esta conjectura uma série de aspectos bastante originais que se encontram em ambos os conjuntos de talha, funcionando quase como marca pessoal do mestre português: as "aletas" contracurvadas com motivo de reticulado, que surgem também, por exemplo, na decoração de talha do altar-mor da matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, as cornucópias das quais saem plantas e flores carnudas e vigorosas que existem no ático do retábulo de Capiatá, idênticas às ramagens empunhadas pelos anjos do retábulo de Yaguarón, os sacrários muito parecidos, rodeados por teoria de cabeças de querubim e de nuvens, o emprego de cartelas assimétricas encerrando motivos florais, a exuberância revelada no tratamento das folhagens e flores, e as botas da figura de suporte do púlpito de Yaguarón, iguais às da figura do S. Miguel Arcanjo de Capiatá.

Encontramos em Yaguarón e Capiatá a marca muito evidente da talha do período joanino, que atingiu o paroxismo barroco em Portugal sob a influência dos artistas italianos, da importação de obras de arte e de tratados como o do padre Pozzo. Esta corrente foi assimilada por Sousa Cavadas durante a aprendizagem em Portugal e a estadia no Brasil. Não é de excluir que o mestre português se tenha feito acompanhar de alguns oficiais luso-brasileiros, que poderão ter ficado no Paraguai depois da sua partida, dando formação a artífices locais, que espalharam reinterpretações "mestiças" deste estilo por diversos templos da região.

No risco das suas obras paraguaias, o artista utilizou com grande prolixidade todo um novo vocabulário ornamental característico da talha joanina, que inclui conchas,

[31] GIURIA, 1950: 131.
[32] PLÁ, 1968: 28.

leques de plumas, volutas, palmas, frisos de folhas e de plantas em botão, grinaldas e festões floridos onde predominam as margaridas, rosas e girassóis. Associa-lhes motivos arquitectónicos muito usados à época na metrópole, como a disposição côncava do retábulo, as verdadeiras colunas salomónicas, os baldaquinos e sanefas com cortinados ou cortinas com borlas, os fragmentos de arco ou volutas do frontão interrompido, onde se sentam anjos ou figuras alegóricas femininas, com gestos amplos e graciosos.

É muito provável que Sousa Cavadas tenha contactado com o estilo da talha joanina através da sua vertente portuense, já que deverá ter feito a sua aprendizagem em oficinas nortenhas. É perceptível nas suas obras o gosto pelas formas naturalistas e robustas, pelo partido marcadamente cenográfico, pela utilização de lambrequins, pela abundância de anjos e elementos decorativos que caracteriza a talha portuense[33]. Na igreja paraguaia de Yaguarón nota-se ainda, cruzada com esta influência predominante dos modelos joaninos, a marca do rococó francês que chegou a Lisboa pouco depois de 1730, visível na escolha de alguns motivos de florões e de concheados assimétricos. O gosto *rocaille* surgiu no Norte de Portugal na segunda metade do século XVIII; caracteriza-se por uma maior elegância, pelo emprego de jogos de curvas e contra-curvas e de uma ornamentação de grande delicadeza, e pela utilização de remates assimétricos e sinuosos e das características formas movimentadas e onduladas.

No Brasil, o apogeu do estilo barroco joanino dá-se entre 1730 e 1760. Os principais conjuntos retabulares deste período são os da igreja de S. Bento do Rio de Janeiro e da igreja de S. Francisco do Salvador da Bahia. A orientação estética comum é fruto da influência da talha portuguesa do eixo costeiro Porto-Aveiro e sobretudo da talha da igreja de S. Francisco do Porto.

A obra de talha da igreja do mosteiro de S. Bento do Rio de Janeiro é da responsabilidade de frei Domingos da Conceição da Silva, natural de Matosinhos, como Sousa Cavadas. Este conjunto de excepcional qualidade constitui um marco na evolução da talha brasileira. O altar-mor e o arco cruzeiro apresentam composições mais tardias, de estilo rococó. O trono eucarístico foi igualmente obra de outro entalhador, ficando concluído apenas em 1789[34]. A parte superior do retábulo de Yaguarón assemelha-se na composição ao retábulo da capela-mor de S. Bento do Rio de Janeiro, mas há que referir o brilhante efeito de profundidade obtido em Yaguarón, com a sequência de arcos reentrantes, decorados com volutas laterais com motivo de reticulado, motivo usado também nos confessionários.

Encontram-se similitudes com o retábulo de Yaguarón na obra de talha da igreja dos Terceiros de S. Francisco da Penitência do Rio de Janeiro, começada em 1726. Trata-se de uma igreja-relicário, com o interior totalmente revestido a talha dourada, cujos autores foram Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito, ambos portugueses. O retábulo-mor, composto de baldaquino e de grandes e pesadas colunas reentrantes, apresenta escultura decorativa de grande qualidade, volumosa,

[33] BORGES, 1986: 50 e segs.
[34] DIAS, 1999: 463-464; ROCHA, 1991.

dominada pelos motivos de tarjas de folhas de acanto de acentuada verticalidade e já assimétricas[35].

Sabemos que entre cerca de 1742 e 1748, Sousa Cavadas permaneceu no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, tendo certamente podido apreciar algumas das novas obras de talha e eventualmente colaborado na sua execução. A talha das grandes igrejas matrizes mineiras deve ter exercido sobre ele uma poderosa influência. O coroamento do retábulo de Yaguarón é semelhante, na composição e na iconografia, ao de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rei.

O retábulo da igreja de Nossa Senhora da Conceição, matriz de Catas Altas, em Minas Gerais, filiado na talha de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, apresenta igualmente aspectos que nos permitem aproximá-lo do trabalho de Sousa Cavadas, sobretudo no que concerne ao remate do coroamento e aos motivos dos frisos verticais da boca da tribuna, formando volutas preenchidas com reticulado.

A figura de Deus Pai no medalhão central de Yaguarón, de longas barbas e olhos amendoados, que lhe conferem um ar oriental, segurando o globo celeste e o ceptro, é muito parecida com semelhantes figurações nos retábulos da igreja da Ordem Terceira de S. Francisco de São João del Rei e da igreja de S. Francisco de Assis de Ouro Preto, ambas obras mais tardias (entre 1778 e 1781), de António Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Faz igualmente lembrar a cabeça da figura de um dos Apóstolos, do mesmo escultor, que se encontra no santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo. A inclusão de figuração tão idêntica na obra de talha de Yaguarón, cerca de trinta anos mais cedo, não deixa de causar alguma perplexidade. No entanto, o relevo do Omnipotente inserido num medalhão central foi usado em Portugal já antes de 1750, como sucedeu na capela do Calvário em S. Francisco de Évora, concluída na primeira metade da centúria.

Na região paraguaia, a localização física, o efeito da selva ou as relações com as culturas indígenas tiveram um peso muito significativo na evolução da prática artística. Fundações como as de Yaguarón e Capiatá situam-se em lugares que podem considerar-se de periferia geográfica. No entanto, estes conjuntos artísticos, aparentemente periféricos, porque afastados dos grandes centros da Coroa espanhola, como Lima, Cuzco ou Quito, não podem pura e simplesmente ser vistos como produções periféricas ou provinciais.

Estas obras de talha, embora se situem em território sob domínio da Coroa espanhola, não se assemelham às restantes obras de outros territórios sul-americanos, nem às obras produzidas em Espanha. Podem, contudo, acercar-se de outros importantes centros artísticos, como o norte de Portugal e as regiões do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, por onde itinerou Sousa Cavadas.

---

[35] BARATA, 1975.

**Figura n.º 1**
Exterior da igreja de
S. Boaventura de Yaguarón,
Paraguai

**Figura n.º 2**
Interior da igreja de
S. Boaventura de Yaguarón,
Paraguai

**Figura n.º 3 –** Retábulo da capela-mor, igreja de S. Boaventura de Yaguarón, Paraguai

**Figura n.º 4** – Figura de suporte do púlpito da igreja de S. Boaventura de Yaguarón, Paraguai

**Figura n.º 5**
Retábulo lateral proveniente da igreja de S. Boaventura de Yaguarón,
igreja da Santíssima Trindade, Asunción

## Bibliografia

ALBORNO, Pablo, 1944 – *Arte jesuítico de las misiones guaraníes*. Asunción: Editorial Guaraní.

BARATA, Mário, 1975 – *Igreja da Ordem 3a da Penitência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Livraria AGIR Editora.

BENNASSAR, Bartolomé, 1987 – *La América española y la América portuguesa, siglos XVI-XVIII*, 2.ª ed. Madrid: Akal.

BORGES, Nelson Correia, 1986 – "A escultura e a talha", in BORGES, Nelson Correia – *História da arte em Portugal*, vol. IX, *Do barroco ao rococó*. Lisboa: Publicações Alfa, pp. 40-63.

BURUCUA, José Emilio, 1997 – "Pintura y escultura en Argentina y Paraguay", in GUTIÉRREZ, Ramón (org.) – *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*. Barcelona/Madrid: Lunwerg Editores.

DIAS, Pedro, 1999 – *História da arte portuguesa no mundo (1415-1822). O espaço do Atlântico*. S.l.: Círculo de Leitores.

ESTERAS MARTIN, Cristina, 1997 – "La orfebrería barroca en el Río de la Plata, Paraguay y Chile", in GUTIÉRREZ, Ramón (org.) – *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*. Barcelona/Madrid: Lunwerg Editores.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 1989a – *A arte da talha no Porto na época barroca (artistas e clientela, materiais e técnica)*, 2 vols. Porto: Arquivo Histórico, Câmara Municipal do Porto.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 1989b – "Talha", in PEREIRA, José Fernandes Pereira, PEREIRA, Paulo (orgs.) – *Dicionário da arte barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, pp. 466-470.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 2000 – "Acerca da talha dourada no Norte de Portugal - do século XVII ao advento do Neoclássico", in AA.VV. – *Portugal-Brasil, Brasil-Portugal. Duas faces de uma realidade artística*. Lisboa: CNCDP, pp. 304-319.

FURLONG, Guillermo, 1969 – *Historia social y cultural del Río de la Plata (1536-1810) - El trasplante cultural: Arte*. Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina.

GISBERT, Teresa, 2000 – "Las artes", in TANDETER, Enrique, HIDALGO LEHUEDÉ, Jorge (orgs.) – *Historia general de América Latina*, vol. IV, *Procesos americanos hacia la redefinición colonial*. S.l.: Ediciones UNESCO/ Editorial Trotta, pp. 533-564.

GIURIA, Juan, 1950 – *La arquitectura en el Paraguay*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano.

GUARDA, Gabriel, 1984 – "La liturgia, una de las claves del barroco americano", in *Simposio internazionale sul barroco latino americano, Rome, 21/24 Aprile 1980-Atti*, vol. II. Roma:Istituto Italo Latino Americano, pp. 471-481.

GUTIÉRREZ, Ramón, 1983 – *Evolución urbanística y arquitectónica del Paraguay, 1537-1911*. Asunción: Ediciones "Comuneros".

MARTINS, Fausto Sanches, 1991 – "Trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função, forma e simbolismo", in *I Congresso Internacional do Barroco. Actas*, vol. II. Porto: Reitoria da Universidade do Porto/Governo Civil do Porto, pp. 17-58.

MARTINS, Judith (org.), 1974 – *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, 2 vols. Rio de Janeiro: IPHAN.

PARSONS, Ana Maria, 1996 – "José de Souza Cavadas: uma presença lusitana na província de Prata, no século XVIII", in *Museu*, IV série, n.º 5. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, pp. 203-207.

PLÁ, Josefina, 1968 – "Apuntes histórico-descriptivos sobre algunos templos paraguayos, area no misionera", in *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n.º 21. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, pp. 9-30.

PLÁ, Josefina, 1970 – *El templo de Yaguarón*. Asunción: Editorial del Centenario.

PLÁ, Josefina, 1973 – "Los talleres misioneros, 1609-1797: su organización y funcionamiento". *Revista de Historia de América*, n.º 75-76. México, pp. 9-56.

PLÁ, Josefina, 1975 – *El barroco hispano-guaraní*. Asunción: Editorial del Centenário.

ROCHA, Mateus Ramalho, 1991 – *A Igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Studio HMF/Lúmen Christi.

SCHENONE, Héctor H., 1955 – "Tallistas portugueses en el Río de la Plata", in *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n.º 8. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, pp. 40-56.

SEBASTIÁN, Santiago, 1990 – *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Ediciones Encuentro.

SMITH, Robert C., 1962 – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.

SMITH, Robert C., 1963 – "The gilt wood retable in Portugal and Brazil", in *Latin American art and the baroque period in Europe. Studies in Western art- Acts of the 20th International Congress of the History of Art*, vol. III. Princeton: Princeton University Press, pp. 165-172 e LIII-LVI.

VASCONCELLOS, Salomão de, 1955 – "Ofícios mecânicos em Vila-Rica durante o século XVIII". *Revista do Serviço do Património Histórico e Artístico Nacional*, n.º 4. Rio de Janeiro, pp. 331-359.

# A presença do Brasil no Santuário do Bom Jesus do Monte (Braga)

*Natália Marinho FERREIRA-ALVES*

## Introdução

O Santuário do Bom Jesus do Monte ainda hoje mantém a sua aura poderosa junto das nossas gentes, mormente as do Norte do país. Com efeito, quem se desloque a Braga e suba a estrada íngreme que nos conduz até à basílica e, depois desta, até ao Pátio dos Evangelistas, ou se preferir, e esta é a forma mais recomendada, faça toda a escalada a pé, poderá facilmente constatar que ainda nos nossos dias, a afluência da população é um facto, sendo significativo o número daqueles que cumprem promessas feitas num momento de aflição da sua vida. Aquela força instintiva e anímica, ditada pela Fé no Senhor Crucificado, leva muitos a fazer o caminho simbólico do Calvário, revendo-se mimeticamente na Paixão de Cristo, seguindo a sua *Via Crucis* até ao altar mor da Basílica, onde está representada a Crucifixão, e daí, continuando o percurso ascensional, em direcção às últimas capelas que lhes irão revelar a Ressurreição e a Ascensão do Senhor, com a certeza das suas preces serem atendidas e levando dentro de si, no regresso, a promessa da sua redenção.

Santuário que servirá de modelo a muitos outros santuários cristológicos e mariológicos espalhados de norte a sul de Portugal, foi para Germain Bazin "le sanctuaire le plus parfait qu'ait realisé le christianisme"[1], tendo despertado um interesse crescente junto de estudiosos[2] desde o século XVIII e, particularmente, a partir da década de oitenta do século XX.

Os santuários cristológicos são das manifestações mais importantes da religiosidade portuguesa que necessitam de um estudo profundo já que as explicações que têm vindo a ser dadas, vinculando-os a esquemas de outras regiões europeias – como por exemplo, a associação do Bom Jesus aos desígnios que presidiram à criação do santuário de Varese, hoje posta em causa[3] – nem sempre reflectem a nossa realidade

---

1 BAZIN, 1963: 218.

2 PEREIRA, 1783; MASSARA, 1988; PEREIRA, 1989; ALMEIDA, 1991; FERREIRA-ALVES, FERREIRA-ALVES, 1992; LIMA, 1996; BEZERRA, 2002.

3 ALMEIDA, 1991: 74.

complexa, não tendo sido ainda definida a linha demarcatória entre os locais dedicados à devoção da Cruz e os santuários propriamente ditos que reproduzem os Passos da Paixão.

Magnífica e gigantesca estrutura, com uma densa linguagem iconográfica ligada à Paixão de Cristo, a que o barroco conferiu toda uma simbologia complexa, o Santuário do Bom Jesus do Monte é, a nosso ver, o exemplo mais elaborado dos *sacri monti* do Mundo Católico, e aquele que melhor representa o espírito da *devotio moderna*, já que dá uma resposta directa às necessidades da gente simples, que precisa sentir de forma palpável o poder da visualização imagética no cumprimento dos seus actos devocionais, mas que também se dirige aos espíritos eruditos a quem a complexidade simbólica faz mergulhar nos escritos que servem de inspiração aos modelos artísticos.

Destacando-se pela sua monumentalidade, o santuário surge inserido numa linha de representações artísticas onde se enquadram as *Jerusaléns*, as *Viae-crucis*, os Calvários e os Passos da Paixão e, embora obedecendo ao mesmo espírito ligado à Paixão de Cristo, desde a sua génese até à organização actual, desenvolve uma proposta espiritual de complexa elaboração ao longo da subida vertiginosa.

## 1. O Santuário do Bom Jesus do Monte: fases evolutivas

Para se compreender verdadeiramente a evolução do Santuário do Bom Jesus desde a sua estrutura inicial, temos de ter sempre presente o significado profundo que representava para todo o Cristão a peregrinação a Jerusalém, o centro do Mundo, o local onde Cristo morreu e ressuscitou, e onde, segundo as Sagradas Escrituras, irá acontecer o Juízo Final, constituindo, por consequência, um ponto axial de vivência pessoal e colectiva.

Com o impedimento causado pela ocupação islâmica dos lugares sagrados, nomeadamente após a tomada de Bizâncio (1453), seguida da queda de Jerusalém (1516), e conquista da Palestina pelos Turcos Otomanos, era imperioso criar um mecanismo de transferência para essa prática tão ardentemente desejada, representando-se de forma imaginária a cidade de Jerusalém, que servira de palco aos últimos momentos de Cristo.

A esta situação não é alheio o facto de, ao longo da Idade Média, uma das temáticas mais frequentes em pintura, escultura e gravura ser a recriação de Jerusalém e os Passos da Paixão. Por outro lado, e como tem vindo a ser apontado por vários autores[4], os santuários com escadórios e capelas, buscando a reprodução do percurso feito por Cristo a caminho do Gólgota na cidade Santa, haviam começado a generalizar-se a partir do século XV, designadamente na Alemanha, sofrendo um impulso notório no século XVII.

A realização das peregrinações de substituição, no enquadramento da *devotio moderna*, tornam necessária uma meditação por parte do crente praticada na nova

[4] Entre outras, refiram-se as obras acima mencionadas de Germain Bazin e Carlos Alberto Ferreira de Almeida.

espacialidade dos montes sacros onde, graças ao precioso auxílio da Arte, se procede a uma encenação mais verosímil do Calvário.

A este movimento místico aderiram as ordens religiosas em Portugal, surgindo espaços adequados à meditação, quer nas cercas, quer nos claustros, onde a existência de capelas alusivas à Paixão de Cristo, juntamente com fontes de água corrente, propiciavam esse recolhimento, sendo designadas por *Jerusaléns* ou, muito expressivamente por *desertos*. Um dos mais famosos *desertos* da época Moderna, ligado à Ordem dos Carmelitas Descalços, foi o do Buçaco, pela sua extensão e tentativa de reprodução aproximada do modelo da *via crucis* de Jerusalém já que, de acordo com a descrição feita, nos inícios do século XVIII, o percurso que contemplava os Passos da Prisão e os Passos da Paixão do Senhor, " tinha as mesmas medidas como estão em Jerusalém"[5]. D. João de Melo, 49º Bispo de Coimbra e 14º Conde de Arganil (1684-1707), seria o grande responsável pela organização monumental do espaço e, de tal forma era vívido o seu sentimento religioso, que frequentemente se recolhia na ermida de Nossa Senhora da Expectação (a primeira das onze reservadas para os religiosos), "deixando os regalos do seu Palácio, & os divertimentos da Cidade"[6].

Outro exemplar famoso, e este directamente ligado com o nosso tema[7], a *Jerusalém* que existia na cerca do Convento do Pópulo, em Braga, mandada construir nos inícios de Seiscentos pelo Arcebispo D. Agostinho de Castro (1588-1609), e que incluía, para além de cinco fontes, sete ermidas dedicadas aos Passos da Paixão, que eram rematadas por uma grande varanda de ampla vista.

O Santuário do Bom Jesus surge, assim, neste contexto de grande misticismo do Mundo Católico. Situado na freguesia de Tenões (Braga) temos de buscar os seus primórdios ao local onde, no século XIV, se venerava a Santa Cruz; aí seria mandada construir pelo Arcebispo D. Jorge da Costa, em 1494, uma pequena ermida com a mesma invocação[8], e que seria reedificada e ampliada no século seguinte, por empenho de D. João da Guarda, Deão da Sé de Braga, como consta de uma inscrição existente na parede do Escadório das Virtudes: "Esta igreja ou capella mandou fazer o Prothonotário D. João da Guarda, Deão de Braga e Lamego, Conde Palatino do Concelho de El Rey por sua devoção aos 17 de Setembro de 1522"[9].

O ano de1629, é a data da construção da quarta ermida (ou capela), erguida no mesmo local já que, tendo-se arruinado a anterior, "alguns Devotos a reedificaram e lhe collocarão huma Santíssima Imagem de Jesus Cristo na figura de Crucificado com o título de =Bom Jezus do Monte= e depois no ano de 1629 instituirão huma confraria debaixo da glorioza invocação do mesmo dulcíssimo nome do Bom Jezus"[10]. A partir desta data, a Confraria do Bom Jesus do Monte, numa tentativa de promover a ampliação do santuário, vai procurar angariar fundos graças à realização de procissões,

[5] COSTA, 1868: 46 (II).
[6] COSTA, 1868: 48 (II).
[7] ALMEIDA, 1991: 73-74.
[8] FEIO, 1984: 22.
[9] "como consta da lapida que está metida na parede da escadaria das Virtudes". Ver COSTA, 1932: 3, 777.
[10] MASSARA, 1988: 35, nota 6.

encenações sacras e músicas; na sequência destes esforços, construiram-se pequenas ermidas onde se representavam os tormentos do Senhor, que eram nichos "muito pequenos nem mais figuras lhe cabião pela pequenez das mesmas capellas"[11], bem como alguns quartéis para os peregrinos, cujo número ia aumentando.

A necessidade de se colocarem imagens alusivas aos temas ligados à Paixão de Cristo, leva à celebração de um contrato, em 2 de Abril de 1691, entre o Reverendo D. Francisco Pereira da Silva, Deão da Sé de Braga e Juiz da Confraria do Bom Jesus, e os "oficiais" da mesma, com o escultor João Barbosa, morador atrás dos Açougues, pelo qual ficou acordado que, pelo preço de cinquenta e cinco mil réis

> *elles mandarão fazer huma capella para o emterro no sitio do Bom Jezus do Monte e para a dita cappella herão nessessarias des feguras que são hum Christo sobre a sepultura e Nossa Senhora e dous profetas e dous anjos e tres Marias e hum São João […] as quais fará de bom barro e muito bem feitas com todo o primor da arte e as asentara nos lugares comvenientes e cada huma das ditas feguras bem asentadas e vistozas que fiquem com todo o aparato necessário a dita obra e as pora cozidas muito bem que fiquem perfeitas e acavadas de tudo na mão que pintallas e elles dittos offeciais farão o tumolo sobre que elle dito mestre porá o Cristo com o lançol feito de barro com toda a perfeiçãoa qual obra dará feita e acavada por todo o mes de Agosto […] e tanto que tiver as ditas feguras postas e asentadas na dita capella serão vistas por mestres da dita arte e tendo algum defeito a refará elle dito mestre a sua custa e não a refazendo a mandarão elles ditos offeciais reformar a custa delle dito mestre e tudo elle pagara de sua caza e fazenda*[12].

Podemos acompanhar esta faceta seiscentista do santuário ao lermos as palavras de Carvalho da Costa: "Aqui está em huma fermosa Capella, que fizerão devotos, o Bom Jesus do Monte, imagem milagrosa, não visitada de muita romagem, mas assistida de Ermitaens, & festejada com grandes despezas pelos da Cidade"[13].

A importância crescente da Confraria do Bom Jesus, no contexto religioso e social bracarense, é patente num contrato de 6 de Março de 1706. Nesta data, alguns membros da Confraria (o Padre Luís de Távora, João da Mota, os mercadores Frutuoso do Vale Campos e Pedro Rodrigues, Manuel Pereira de Araújo, morador na rua Nova de Bouça e Custódio de Oliveira, tabelião geral em Braga) foram contratados pelos juízes da Confraria do Santíssimo Sacramento da Sé de Braga (António Teixeira Coelho, fidalgo de Sua Magestade, morador na rua do Alcaide, e o Reverendo Bento Maciel, Cónego Prebendado da Sé de Braga), para organizarem esquemas festivos de grande impacte na cidade num dos dias mais importantes do calendário litúrgico católico:

> *huma dança de estrumentos e duas folias huma de brancos e outra de pretos todas tres muito lustrosas e bem bestidas com bons instromentos bem afinados e as folias com boas bozes e muito lustrozas e cada folia não levara mais que hum tabor no meio bem destro e aprazível para a porsição do Domingo do Senhor e as porão na rua as oito oras para que a porcição possa sair sedo e os coros convenientes para que per rezão das ditas danças e folias não aja*

[11] MASSARA, 1988: 35, nota 9.
[12] FERREIRA-ALVES, FERREIRA-ALVES, 1992: 463-464.
[13] COSTA, 1868: 164 (I).

*dilação na porcição [...] e duas comedias huma de duellos de iguenio (sic) e fortuna e a outra o pallo e clarins bomos muito lustrozas as feguras bem vestidas e ornadas com boas muzicas viollas e entremezes para estar no tabolado nos dias que lhe forem asinados na semana despois do dito Domingo do Senhor [...] e sendo cazo que a porcição não possa sair no dito dia [...] representasem se as comedias nos dias que lhe forem asinados*[14].

De acordo com relatos da época[15], enquanto a devoção crescia ao Senhor Bom Jesus do Monte, levantaram-se questões de grande gravidade entre as sucessivas Mesas e o Deão da Sé de Braga, Reverendo D. Francisco Pereira da Silva, com a ingerência directa do Deão nos destinos da Confraria, motivada pela apetência dos proventos das esmolas. Esta situação levaria a um abandono por parte da Mesa de 1710, ficando o santuário sem o governo da Confraria, com consequências lamentáveis nos anos que se seguiram, já que se assistiu a um abandono total, ficando em ruína as construções seiscentistas existentes. Só em 7 de Junho de 1722, data em que o Arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles (à frente da Diocese de 5 de Junho de 1704 a 4 de Setembro de 1728) se assumiu como Juiz da Confraria, se restabeleceria a ordem nos destinos do santuário.

Da intervenção pessoal do Arcebispo Primaz, entre 1722 e 1725, irá surgir a *Jerusalém Sancta restaurada e reedificada* (Figura n.º 1) assumindo-se uma planificação arquitectónica onde, a partir de um pórtico monumental, se iniciava o percurso ascensional até à igreja "feita à romana, de forma quasi redonda"[16]. Dessa *via crucis* faziam parte: para além do pórtico com as armas do arcebispo (Figura n.º 2), oito capelas de planta quadrada – como as da Ceia e do Horto (Figura n.º 3) que ainda subsistem – onde se contemplavam os Passos da Ceia à Ascensão, várias fontes alegóricas ladeando os caminhos em rampa, e o Escadório dos Cinco Sentidos (Figura n.º 4), tudo inserido num enquadramento paisagístico natural, ainda sem grande intervenção da mão do Homem, como iremos ver mais tarde.

Esta primeira versão organizada do santuário iria sofrer modificações diversas ao longo dos séculos XVIII e XIX, até à sua estrutura monumental actual. Assim, de 1725 até 1740, e de acordo com o inventário datado de 1740, as capelas passaram a ser doze "todas feitas ao moderno, com suas imagens do Senhor, as quais sam todas em vulto, e mais santos e seus farizeos todos em vulto"[17]. Entre 1749 e 1771, graças ao empenho de Manuel Rebelo da Costa, comerciante abastado de Braga e membro da Confraria, foi dado um novo impulso ao santuário, tendo corrido por sua conta as obras do Terreiro dos Evangelistas, com as três capelas de planta poligonal onde são tratados os temas da Aparição de Cristo a Madalena, o Encontro de Emaús e a Ascensão do Senhor, as quatro fontes e o chafariz central.

---

[14] FERREIRA-ALVES, FERREIRA-ALVES, 1992: 464-465.
[15] MASSARA, 1988: 36, nota 12.
[16] PEREIRA, 1989: 94.
[17] LIMA, 1996: 25, nota 63 (I).

Porém, será com o Arcebispo D. Gaspar de Bragança[18] que assistimos a um novo período áureo para a história do santuário. Figura marcante na sua época, actuando com a magnanimidade própria de um príncipe de sangue, o arcebispo ficou conhecido pelo seu espírito caritativo[19] e pela sua paixão pela música, mas também marcando o seu ministério por uma preocupação constante na busca de uma religiosidade esclarecida, protegendo e incentivando o culto cristológico nos locais onde se revivia a Paixão de Cristo[20].

O Bom Jesus do Monte será, por inerência, objecto da sua particular atenção, patente logo na primeira visita que faz após a sua chegada a Braga. Os festejos que manda celebrar no santuário para comemorar o seu aniversário; as esmolas que deixa sempre que aí se desloca; a aprovação da licença dada para se colocar o Santíssimo Sacramento na igreja[21]; a sua intervenção directa junto de Roma, para que fossem concedidas indulgências e outros privilégios à Confraria pelo Papa Clemente XIV; a verba avultada deixada em testamento; e a imagem de Cristo Crucificado que manda fazer em Roma e para ser colocada na capela mor, e que foi levada em procissão a 8 de Setembro de 1779, são algumas das manifestações da protecção directa do Prelado.

Porém, a década de oitenta irá ser decisiva para os destinos do santuário. Considerada de pequenas dimensões em função da crescente afluência de peregrinos, a igreja do tempo da campanha de D. Rodrigo de Moura Teles é demolida, mandando-se construir uma nova, de grandes proporções e de acordo com os novos códigos estéticos vigentes. Escolhido o projecto do arquitecto Carlos Amarante, os trabalhos iniciaram-se com o lançamento da primeira pedra em 1 de Junho de 1784, prolongando-se os trabalhos até 1811 (Figura n.º 5). O local escolhido para a nova igreja, numa posição suficientemente elevada, enquadrava-se nas estruturas arquitectónicas existentes, tendo por trás o Terreiro dos Evangelistas, construindo-se o Escadório das Virtudes, também projectado por Carlos Amarante, no espaço que ficava entre a igreja do tempo de D. Rodrigo de Moura Teles e a nova.

A partir da conclusão da nova igreja, procedeu-se a uma série de encomendas significativas relativas ao seu interior, desde a capela mor e o conjunto escultórico notável representando o Calvário, até aos demais retábulos, imagens, pinturas, paramentos e alfaias litúrgicas.

O século XIX traria consigo modificações importantes, efectuando-se uma remodelação em 1885, como podemos constatar no projecto da autoria do Tenente António Augusto Pereira. Desta época data uma reestruturação do traçado, para que a subida fosse mais suave, fazendo-se a demolição de sete capelas do século XVIII (Prisão de Cristo, das Trevas, da Flagelação, do Ecce Homo, do Caminho do Calvário

[18] D. Gaspar de Bragança (1716-1789), era um dos célebres Meninos de Palhavã, filho ilegítimo de D. João V, mas reconhecido pelo monarca, como seus irmãos. Nomeado arcebispo em 1756, dá entrada em Braga em 28 de Outubro de 1759, "com huma pompa e magnificência que igualou aos grandes triunfos, com que a famosa Roma recebia os seus imperadores". Ver FERREIRA-ALVES, 1987: 37, nota 5.

[19] Segundo a tradição, mandava distribuir todos os anos pelos pobres 27 000 cruzados. Ver *Nobreza de Portugal e do Brasil*, 1960: 604 (I).

[20] O santuário do Senhor de Perafita, em Alijó (Trás-os-Montes), é disso testemunho, já que foi graças à protecção directa de D. Gaspar que foram feitas as obras de vulto, construindo-se a igreja cuja traça é de grande erudição.

[21] A 1 de Outubro de 1765. Ver LIMA, 1996: 51 (I).

e da Crucifixão), que seriam substituídas pelas capelas octogonais, introduzindo-se na *via crucis* o passo do Cireneu[22].

Da mesma forma, o enquadramento paisagístico que, desde sempre mereceu o maior interesse, no século XIX vai receber um contributo importante com a plantação de carvalhos, de quinhentas plantas coníferas vindas dos viveiros do Buçaco, e com a oferta de uma colecção de plantas oferecidas pelo Visconde Villar d'Allen[23], evidenciando-se simultaneamente uma grande preocupação com o abate de árvores, sendo utilizada muitas vezes a sua madeira para as obras no santuário. Este cuidado com a mata deve ser entendido não numa perspectiva lúdica, mas sim no contexto da cenografia sacra, onde se incluíam as capelas devocionais, a igreja com o Calvário monumental, os escadórios e as fontes de onde jorrava água, gerando um clima propício à meditação sobre a Paixão de Cristo.

## 2. O Santuário como paradigma da encomenda artística

Ao longo da sua evolução bem complexa até aos nossos dias, o santuário constitui um exemplar único onde se cruzam promotores, benfeitores e artistas, tendo como objectivo último a obra extraordinária que atravessou séculos e que até hoje permanece fiel ao espírito inicial da via dolorosa.

Entre os principais promotores das diversas campanhas construtivas devemos referir, para além da Confraria do Bom Jesus do Monte, os Arcebispos D. Rodrigo de Moura Teles e D. Gaspar de Bragança. Os dois ilustres prelados aparecem também na qualidade de benfeitores, já que D. Rodrigo de Moura Teles deixa em testamento cinco mil cruzados para as obras, enquanto D. Gaspar de Bragança deixa, de igual modo, cem moedas de ouro para o mesmo efeito.

Na campanha de D. Rodrigo de Moura Teles (1722-1725), o responsável por ele escolhido para a execução do planta do percurso, com início no pórtico e terminando na igreja, teria sido Manuel Pinto de Vilalobos, surgindo-nos os nomes de alguns artistas como o escultor António Campos Peixoto e o pedreiro Ambrósio dos Santos. Posteriormente, ao longo do século XVIII, e por toda a centúria seguinte, assistimos à participação de mestres pedreiros, de escultores, pintores e outros artistas, que contribuíram de forma significativa para a concretização das aspirações dos encomendadores. Se bem que alguns desses artistas ainda permaneçam mergulhados no anonimato, hoje conseguimos estabelecer uma cronologia razoável para as obras efectuadas, com a identificação dos seus autores.

Assim, e unicamente a título de exemplo, escolhemos para os séculos XVIII e XIX, os seguintes nomes, ligados aos respectivos ofícios. Do século XVIII realçamos como: *arquitectos*, para além de Manuel Pinto de Vilalobos, atrás mencionado, Carlos Luís Ferreira da Cruz Amarante, ou como é mais conhecido, Carlos Amarante (1780 – projecto da nova igreja do Bom Jesus e Escadório das Virtudes); *entalhadores*, João Bernardo da Silva

[22] MASSARA, 1988: 44.
[23] LIMA, 1996: 77 (II).

(1765 – retábulo mor); João Martins Coelho (1802 – retábulo mor da nova igreja); Manuel José Correia (1802-1803 – feitura do retábulo mor); José Francisco Moreira Torres e José António (1803-1805 – retábulos laterais e colaterais); João António de Sousa Azevedo (1813 – colabora na execução dos bancos para a capela mor); *escultores*, António Monteiro (1729 – esculturas para a capela do Descimento da Cruz); António de Campos Peixoto (1745-50 – várias esculturas em pedra); Domingos Ferreira (1755-1756 – uma figura para o tanque); Domingos António (1759-60 – imagem de um fariseu para a capela do Calvário); José de Sousa, Manuel de Sousa e António de Sousa (1770-1771 – quatro profetas para o pátio da igreja); Manuel Joaquim Alves de Sousa Alão (1807 – modelo para as esculturas para o Calvário; 1808 – desenho para as estátuas dos Evangelistas para a fachada); João Monteiro da Rocha (1807 – execução das esculturas para o Calvário); José Domingues (1808 – execução das estátuas dos Evangelistas para a fachada); *pedreiros,* Diogo Soares (1744 – Fonte das Cinco Chagas); Ambrósio dos Santos (1749-1751 - plintos das figuras do Escadório dos Cinco Sentidos); Dionísio Félix de Gouveia (1750-1752 – uma capela); João Domingues (1752-1753 - ilhargas das capelas do Calvário e do Senhor da Cana Verde); António Ferreira, Cristóvão José Farto, Caetano Lourenço, Francisco Soares, e Manuel Vivas (1762-65 – Capelas do Terreiro dos Evangelistas); *pintor*, Pedro Alexandrino (oito painéis pintados a óleo, que se achavam colocados nos seis altares da igreja, e dois nos lados da capela-mor); *pintores-douradoures,* João Coelho (1741-1742 – pinturas das figuras para a Capela da Ressurreição); Filipe Dias (1779 – pintura dos bustos-relicários); António José da Rocha (1809 – pintura das figuras do Calvário e do baldaquino; 1812 – douramento do retábulo do Santíssimo Sacramento).

O papel desempenhado pela Confraria enquanto entidade promotora das obras, ou pelos seus confrades, individualmente, é um dado muito importante a reter. A figura, a todos os títulos notável, de Manuel Rebelo da Costa, comerciante bracarense abastado "confrade e benfeitor"[24] que, a expensas suas, suporta a construção do Terreiro dos Evangelistas, entre 1750-1760, é um dos exemplos mais expressivos do significado da "esmola" para o próprio e para a comunidade; com efeito, menciona que deu a quantia avultada de 66$360 réis de esmola para se pagar a José de Sousa e seus irmãos (Manuel de Sousa e António de Sousa) "huma fonte que fizerão pegado a ultima cappella nova"; mais outros 38$400 réis para pagamento de uma escultura para a referida fonte, e por outra para a fonte que, entretanto, fazia Ambrósio dos Santos pegada à capela nova que se fez no Terreiro dos Evangelistas; e ainda mais 36$520 réis para pagar a Ambrósio dos Santos por uma fonte semelhante àquela que havia feito José de Sousa "no terreiro pegado a ultima cappella nova que se fez no terreiro grande"[25].

As esmolas que eram recebidas pela Confraria para as obras do santuário eram destinadas especificamente para algo concreto, como podemos verificar pelos lançamentos feitos no Livro dos Recibos de 1758-1792 das seguintes dádivas: do bracarense Gabriel Rodrigues Nunes, de 45$478 réis e 17$148 réis, para a construção de uma fonte no terreiro grande, de 190$470 réis para a capela que se fez "a porta das Casas do Cazeiro",

[24] MASSARA, 1988: 50, nota 72.
[25] MASSARA, 1988: 109-110.

e de 6$400 réis para ajuda das pinturas do escadório; de Manuel Simão da Costa, que deu 95$236 réis, para a capela acima mencionada; de José Félix, que ofereceu de esmola 14$320 réis para os frontais da igreja; e ainda da preta Inácia Ana do Paraíso cuja esmola de 22$400 réis foi utilizada para a pedra do púlpito do lado direito[26].

Hoje, pelos estudos que têm vindo a ser feitos, sabemos que as grandes obras de remodelação do santuário que foram efectuadas ao longo de todo o século XIX, só foram possíveis com a ajuda da burguesia enriquecida de Braga, do Porto e de Lisboa. O bracarense João António dos Santos Braga, residente à época[27] no Porto, deu generosamente 48$800 réis para a imagem de Nossa Senhora (e respectiva pintura) que fazia parte do conjunto escultórico do Calvário. Se são mencionadas quantias avultadas (36$800 réis) como aquela que deu António da Cunha, da freguesia de São Jerónimo, e que foi utilizada para a feitura de uma das Santas Mulheres, outras menores não devem ser ignoradas; assim, de uma relação de pessoas de Braga, podemos elencar: 7$200 réis, da viúva de José Custódio de Magalhães, da esquina da rua da Avenida; 1$600 réis, de António José de Azevedo, da rua da Água; 6$400 réis, do Padre Carlos José de Araújo, da rua Nova, verbas que foram aplicadas no pagamento da pintura das imagens de Maria Madalena e de São João Evangelista[28]. Estes exemplos irão repetir-se de forma sistemática, mantendo-se, ou não, o anonimato.

Entre os benfeitores que mais reconhecidamente contribuíram para o engrandecimento do santuário destaca-se, em primeiro lugar, Pedro José da Silva, a quem a Confraria homenageou com uma lápide comemorativa em 1934, ano do 1.º centenário do seu falecimento[29]. Figura para sempre ligada aos destinos do Bom Jesus do Monte, vai desempenhar um papel relevante no andamento dos trabalhos, quer fazendo dádivas sucessivas, quer estimulando com o seu próprio exemplo o grupo de comerciantes de Lisboa, cuja devoção serviu de sustentáculo à gigantesca empreitada.

Pelos elementos que atrás apontámos, podemos fazer uma ideia do que representaram as esmolas sucessivas de Pedro José da Silva: em 1814, paga as imagens dos oito soldados (cada um custando 30$000 réis) e as dos dois ladrões (cada um custando 32$000 réis), para figurarem no Calvário; mas, entre as muitas outras ofertas, mereceu na época especial destaque os oito painéis da autoria do pintor de Lisboa Pedro Alexandrino, que foram colocados na igreja em 1809. Com efeito, pela importância do montante e pelo contributo artístico que representava, foi registado o seguinte: "a esta Meza se fizeram patentes os magníficos painéis para os altares do sanctuario do Bom Jesus, que tinha dado de esmola para o mesmo sanctuario Pedro Joze da Silva hum dos maiores devotos deste sanctuario, pelo que nesta Meza se determinou que em agradecimento se lhe fizesse huma carta de agradecimento"[30].

---

26 MASSARA, 1988: 117, 118-119.
27 1811. Ver LIMA, 1996: 148, nota 613 (I).
28 LIMA, 1996: 148, notas 612 e 615 (I).
29 Texto da lápide: "Homenagem da Confraria do Bom Jesus do Monte ao grande benemérito Pedro José da Silva no 1.º centenário do seu falecimento 17 de Março de 1934".
30 LIMA, 1996: 151 (II).

Neste contexto onde analisamos os benfeitores, entre os finais de Setecentos e ao longo do século XIX, são relevantes os contributos vindos de várias zonas do "*Império do Brasil*", como Rio de Janeiro, Pernambuco e Minas Gerais[31]. Os donativos vindos de terras brasileiras cedo se revelaram vitais para os destinos do santuário, cuja ampliação exigia somas cada vez mais avultadas. A dádiva feita, em 23 de Junho de 1857, pela Baronesa de Gatamarates, da cidade do Rio de Janeiro, por intermédio de Constantino Gomes de Faria, pela qual "tres peças douro para ser aplicado em quatro rimas de cortinas para as duas portadas do Santíssimo Sacramento", é reveladora de uma devoção fervorosa ao Bom Jesus no *Império do Brasil.*

A admissão de Irmãos surge, desta forma, como um dos processos a implementar para permitir a continuidade das obras. A 5 de Janeiro de 1862 é assinada uma procuração autorizando uma Comissão a admitir Irmãos para a Confraria em "*todo o Império do Brasil*", sendo mencionados dois anos depois (1864), no dia 21 de Abril, António José Gonçalves Braga e Francisco Jorge de Oliveira, vindos do Rio de Janeiro, e então residentes em Braga, como membros da Comissão que "n'aquella cidade Império do Brazil se quizerão encarregar da acquisição de entrada de irmãos para a nossa real Confraria do Senhor Bom Jesus do Monte".

A partir da acção desenvolvida pela Comissão, os donativos tornam-se frequentes como podemos constatar pelos exemplos que passamos a referir: em 6 de Janeiro de 1864, foi lida uma carta do "Prezidente e thesoureiro da commissão instalada no Rio de Janeiro remetendo uma letra"; em 22 de Março de 1895, foi apresentada à Mesa, pelo tesoureiro das esmolas, a quantia de vinte e quatro mil reis que lhe fora entregue por ordem "do bemfeitor Joaquim Colaço Dias, da cidade de Pernambuco"; em 3 de Junho de 1900, foram oferecidas vinte e duas libras em ouro por José Gonçalves Guimarães, residente na rua do Senado, número um, da cidade do Rio de Janeiro "como promessa e com applicação a obras"; e em 5 de Agosto de 1900, foram oferecidos cem mil réis por D. Luísa Joaquina Martins Guimarães, mulher de José Gonçalves Guimarães, para "applicação a obras ou despezas correntes do mesmo sanctuário".

Se o termo para *aplicação nas obras* é uma constante, casos há, porém, que aparece especificado o destino do donativo, como é o caso da remessa de quarenta e cinco palmas "sendo cinco brancas para o altar do Santíssimo e as outras quarenta para distribuir pelos altares do templo", por parte de D. Contança Deolinda de Vieira Teixeira, residente no Rio de Janeiro, rua das Palmeiras, numero vinte e cinco (18 de Junho de 1900).

Outro aspecto interessante relativamente ao apoio vindo de além-mar, são os legados deixados ao santuário que nos fornecem elementos preciosos para a compreensão da mentalidade religiosa da época. Assim, temos conhecimento de montantes elevados provenientes de várias regiões do Brasil, tais como: da cidade da Bahia, em 7 de Julho de 1883, 295$155 réis provenientes do legado de Manuel Gonçalves Pereira Guimarães; de Porto Alegre "Estados Unidos do Brasil", em 25 de Agosto de 1900, 600$000 réis "em moeda brasileira" do legado deixado por Manuel Joaquim Esteves;

---

[31] LIMA, 1996: 5, 50, 52 (II).

e do Rio de Janeiro, em 23 de Outubro de 1903, "seis contos de reis em moeda brazileira", de Francisco José da Costa, que aí havia falecido em 1897.

Por vezes, surgem-nos ainda outros dados curiosos ligados aos legados como acontece na referência específica ao produto da venda de um oratório com várias imagens, deixado ao Santuário por Joaquim José Ferraz Braga, sendo seu testamenteiro Francisco de Sousa Santos Moreira da "cidade da Bahia Império do Brazil" (11 de Janeiro de 1871), fornecendo-nos, desta forma, elementos adicionais sobre os devotos brasileiros.

*************

Ao concluirmos esta nossa intervenção, deixamos um testemunho daquele que, para nós, continua a ser o mais importante santuário cristológico de sempre, que deixou marcas profundas na devoção e no imaginário do Português, não só dos séculos que apontámos, mas que também na segunda metade do século XX serviu de amparo às angústias das gentes do Norte como pudemos testemunhar. Aqui, pois, deixamos o nosso preito de homenagem a todos aqueles que reviveram, e continuam a reviver, com Fé a Paixão de Cristo no Santuário do Bom Jesus do Monte, e àqueles que o admiram como uma das melhores manifestações artísticas do Mundo Português[32].

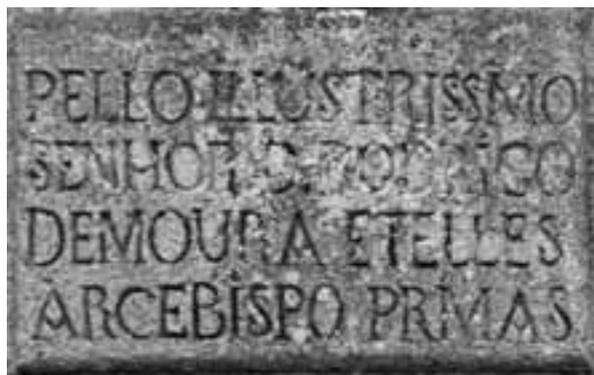
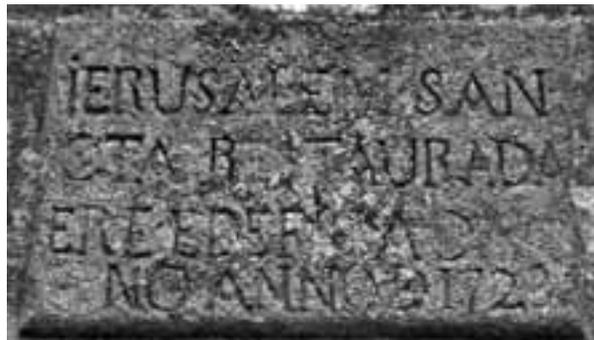



**Figura n.º 1**
Inscrição da Jerusalém Sancta
e restaurada
*Fotografia da autoria de*
*Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves.*

[32] Presentemente, estamos a desenvolver, em colaboração com o nosso colega Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves, um estudo sobre o Santuário do Bom Jesus do Monte para recolocá-lo no lugar que lhe é devido no panorama da Historiografia da Arte Portuguesa.

**Figura n.º 2 –** Pórtico e armas de D. Rodrigo de Moura Teles
*Fotografia da autoria de Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves.*

**Figura n.º 3 –** Capelas da Ceia e do Horto
*Fotografia da autoria de Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves.*

**Figura n.º 4**
Escadório dos Cinco Sentidos
*Fotografia da autoria de Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves.*

**Figura n.º 5** – Igreja do Bom Jesus do Monte. Placa comemorativa do lançamento da 1.ª pedra em 1784
*Fotografia da autoria de Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves.*

## Bibliografia

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1991 – "Em torno do Bom Jesus de Braga", in *Estudos de História Contemporânea*. Lisboa: Livros Horizonte.

BAZIN, Germain, 1963 – *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*. Paris: Ed. Le Temps.

BEZERRA, João Alírio Xavier, 2002 – *Subsídios para uma outra leitura do Bom Jesus do Monte – Santuário de Peregrinação*. Braga: Edições Passionistas.

COSTA, Américo, 1932 – *Diccionário Chorographico de Portugal Continental e Insular Hidrographico Histórico Orographico Biographico Archeologico Heraldico Etymologico.* [S/l]: Edição do autor.

COSTA, António Carvalho da, 1868 – *Corografia Portugueza* (2.ª edição). Braga: Typographia de Domingos Gonçalves Gouvea.

FEIO, Alberto, 1984 – *Bom Jesus do Monte*. Braga.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 1987 – *O Santuário do Senhor de Perafita. Aspectos da mentalidade religiosa popular na segunda metade do século XVIII*. Vila Real: Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Vila Real/Instituto Português do Património Cultural.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B., 1992 – "O Santuário do Bom Jesus do Monte em Braga: ensaio sobre os santuários cristológicos em Portugal", in *Las cofradías de la Santa Vera Cruz*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis, 1996 – *A Renovação Estética da Igreja do Bom Jesus do Monte na Época Contemporânea*, 2 vols. Porto (tese de doutoramento policopiada).

MASSARA, Mónica, 1988 – *Santuário do Bom Jesus do Monte. Fenómeno Tardo Barroco em Portugal.* Braga: Confraria do Bom Jesus do Monte.

*NOBREZA DE PORTUGAL E DO BRASIL*, 1960. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia.

PEREIRA, José Fernandes, 1989 – "Bom Jesus do Monte", in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal.* Lisboa: Editorial Presença.

PEREIRA, Martinho, 1783 – *Modo prático de visitar as capelas do devoto Sanctuario do Senhor do Monte*. Porto.

# Pintura mural da primeira metade do século XVI em igrejas paroquiais do Norte de Portugal: encomendas, artistas, obras.

*Paula Bessa**

## 1. Algumas palavras prévias

Todos reconhecemos a importância de que se reveste o estudo da encomenda nos séculos XV e XVI, época em que as determinações dos encomendadores condicionavam fortemente as obras[1]. A ausência de contratos conhecidos relativos à realização das pinturas murais que subsistem deste período parecia inviabilizar o nosso conhecimento global dos seus encomendadores que ficaria reduzido aos casos em que as pinturas incluem legendas ou brasões.

Num estudo anterior, apoiando-me na consideração atenta dos trabalhos de investigação histórica desenvolvidos por Franquelim Neiva Soares[2], José Marques[3] e Avelino de Jesus da Costa[4], desenvolvi uma metodologia que permite contornar esta dificuldade[5] e que exporei rapidamente de seguida.

Franquelim Neiva Soares, tendo por base o seu amplo estudo das *Visitações* que subsistem para a arquidiocese de Braga[6], foi o primeiro a notar, com absoluta clarividência, que a encomenda para as igrejas paroquiais se dividia entre, por um lado, os padroeiros ou abades dessas igrejas e, por outro lado, os paroquianos. Aos

* Departamento de História da Universidade do Minho

1 Cf., por exemplo, BAXANDALL, 1972: 1 ou os contratos para os retábulos do mosteiro de Ferreirim e para o da igreja de Valdigem publicados por CORREIA, 1928: 29-32.

2 SOARES, 1997: 457-458: "(...) *segundo o costume da arquidiocese a sua fábrica* [da capela-mor] *era da obrigação do padroeiro, do comendador ou do abade, só em casos excepcionais recaindo sobre os fregueses* (...)." "*A sua fábrica* [corpo da igreja] *era geralmente da obrigação dos fiéis, que se deviam fintar para as despesas* (...). *Mas conhecem-se casos de abades ou padroeiros terem alguns encargos nessa parte do templo* (...)".
Pedro Dias no seu estudo sobre arquitectura gótica portuguesa refere a repartição de responsabilidades na construção e manutenção das igrejas paroquiais entre o padroeiro e os fregueses; cf. DIAS, 1994: 30 ("(...) *era obrigação do padroeiro das igrejas paroquiais pagar as obras de construção e manutenção da capela-mor, da sacristia e da casa do pároco, enquanto os fregueses tinham de arcar com o custeamento do corpo* (...).).

3 Por exemplo, MARQUES, 1988.

4 Por exemplo, COSTA, 2000.

5 BESSA, 2007: vol. I, 39-56 (consultável em http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305).

6 SOARES, 1997: 457-458.

primeiros cabia a responsabilidade pela manutenção, obras e dotação de tudo quanto era necessário às capelas-mor, assim como aos segundos cabia a manutenção, obras e aquisições relativas ao *corpo* das igrejas paroquiais. Também o estudo que fizemos[7] confirma tal divisão de responsabilidades no que dizia respeito às encomendas de pintura mural para igrejas paroquiais.

Como os encomendadores de pinturas murais para as capelas-mor de igrejas paroquiais eram ou os seus abades ou os detentores do seu padroado, sabendo-se qual a cronologia das pinturas murais é possível conhecer quem, à época, era o padroeiro, consultando os *Censuais*, ou quem era o abade, consultando *Livros de Confirmações* e *Livros de Registo de Títulos*. Para além disto, os *Tombos* e a constituição de comendas novas da Ordem de Cristo[8], por exemplo, dão-nos uma ideia dos rendimentos de que poderiam dispôr[9].

Quando observando pinturas murais, como distinguir o que era feito por obrigação do que correspondia à livre vontade dos encomendadores? O arcebispo de Braga D. Luís Pires nas suas *Constituições Sinodais* para a arquidiocese de Braga de 1477[10] determinou que casas beneditinas tivessem figurações de S. Bento e de S. Bernardo (tradição que foi seguida nas pinturas murais para as capelas-mor das igrejas de Vila Marim e de S. Mamede de Vilaverde, igrejas paroquiais do padroado do mosteiro beneditino de Pombeiro) e que casas de Cónegos Regrantes de Santo Agostinho tivessem figuração deste santo. Mais tarde, em 1496, D. Diogo de Sousa, enquanto bispo do Porto, determina que exista figuração do orago ao centro da parede fundeira[11], repetindo esta exigência nas *Constituições Sinodais* para arquidiocese de Braga (c. 1506)[12]. As visitas pastorais que, durante todo o século XVI, se referiam não só ao *espiritual*, mas também ao *temporal*[13]**,** constituíam-se como um importante meio no sentido de que se implementassem as decisões dos prelados. Relativamente a pintura mural, o que os visitadores mandam é que se pintem os altares, o orago na parede fundeira da capela-mor, às vezes acompanhado por mais dois santos, e, para o corpo das igrejas, os altares de fora e, sobre eles, santos (que, as mais das vezes, deixam à escolha dos paroquianos) e, no topo do arco triunfal, a Crucifixão acompanhada por Nossa Senhora e S. João Evangelista. Ou seja, tudo o que ultrapassa estes programas de pintura mural corresponderá à livre vontade dos encomendadores.

---

[7] Os resultados desta investigação poderão ver-se em BESSA, 2007: vol. I, 39-40.

[8] Assunto estudado por SILVA, 2002.

[9] Os resultados da investigação a que procedi seguindo esta metodologia – obviamente condicionada pela disponibilidade das fontes documentais que referi – poderão ver-se em BESSA, 2007: vol. I e Anexo I.

[10] GARCIA, 1982: 81.

[11] Publicadas no ano seguinte: *Constituiçõees qve fez ho senhor Dom Diogo de Sovsa B*[is]*po do Porto, Porto, na oficina de Rodrigo Alvares, 1497*

[12] Constituições Sinodais de D. Diogo de Sousa para o arcebispado de Braga (1506), fol. 2 vº: "(...) *Como os dom abbades e dom priores e abbades ham de teer ymageens de seus sanctos nos altares mayores.*

[13] Entenda-se, estado material das igrejas, ordenando os visitadores o que consideravam indispensável ao seu bom funcionamento, por exemplo, trabalhos de manutenção, obras (incluindo pintura mural) e aquisição de bens de carácter móvel (por exemplo, frontais de altar, cortinas, toalhas, corporais, castiçais, etc.).

## 2. Introdução

Uma vez que os encomendadores para as capelas-mor e para o corpo das igrejas paroquiais não eram os mesmos, coloca-se a questão: será que as oficinas de pintura mural executavam o mesmo tipo de programas – e da mesma forma – para capelas-mor e para naves, para satisfazer os desejos de abades e padroeiros e de fregueses? Haveria diferença na sofisticação das pretensões destes diferentes tipos de encomendadores que se manifeste nas obras efectivamente realizadas? Haverá diferença na qualidade de execução de pinturas realizadas pelas mesmas oficinas quando respondendo aos desejos (e, possivelmente, capacidade finaceira) de abades e de paroquianos? O trabalho que agora se apresenta procura fazer face a estas questões que se nos têm colocado.

Centraremos as nossas reflexões na actividade de três das mais importantes oficinas[14] com laboração datada da primeira metade do século XVI e cuja abundante produção actualmente conhecida permite comparar o que realizaram para corresponder a encomendas de abades (ou padroeiros) e de fregueses: a *oficina activa em S. Salvador de Bravães I*, a *oficina activa em Nossa Senhora de Guadalupe de Mouçós* e mestre Arnaus.

Detenhamos, então, o nosso olhar nas pinturas murais realizadas por estas oficinas para igrejas paroquiais.

## 3. A *Oficina Activa em Bravães I*: as encomendas, as obras[15].

Em S. Salvador de Bravães (Ponte da Barca) esta oficina executou programas quer para a capela-mor, quer para a nave e arco triunfal[16]. Não conhecemos na sua inteireza o que foi realizado na capela-mor (apenas subsistiu uma pequena parte com o orago e pintura de enquadramento com quadrifólios) mas o que se conservou indica que o mesmo tipo de pintura figurativa e de padrão foi realizado para corresponder quer às encomendas do abade, quer às dos paroquianos.

Na igreja de S. Mamede de Vilaverde (Felgueiras) esta oficina executou programas que subsistem na capela-mor e na nave, sendo muito provável que tenha realizado também pinturas sobre os altares de fora (das quais nada sabemos) e que poderão ter desaparecido quando se refez o arco triunfal. Tal como acontecera nas paredes

---

[14] Por necessidade de contenção de *espaço* editorial não estenderemos as nossas reflexões à produção de outras oficinas que as permitiriam como seria o caso da *oficina do Mestre Delirante de Guimarães* ou da *oficina das Volutas*.

[15] Esta oficina é a que Joaquim Inácio Caetano designa por *oficina do Marão II* e a que Luís Afonso designa por "*Mestre de 1510*". Sempre que um mestre não tenha deixado menção do seu nome, entre outras ordens de razão, preferimos, no entanto, a designação de oficina. Nesta ocasião, apenas não seguimos a designação de Joaquim Inácio Caetano (que no seu trabalho se justificava plenamente porque o *mote* para a sua argumentação tinha sido o estudo de uma série de pinturas murais no distrito de Vila Real, mas que eram relacionadas com outras fora dessa área) pelo facto desta oficina ter laborado abundantemente fora da zona do Marão.

[16] A data que, actualmente, se pode ler no *Martírio de S. Sebastião I* de Bravães é 1501. Luís Afonso propôs, no entanto, que pudesse ter havido má interpretação de restauro e que essa data pudesse antes ser 1510. Parece haver hipótese de esclarecimento desta questão, segundo Joaquim Inácio Caetano, analisando-se, com recurso a lupa de grande potência, se de facto há restos de pigmento na zona que Luís Afonso supõe indicar um "x" e não um "i", tal como agora é possível ler. O esclarecimento desta questão é para nós relevante não só no que se refere ao estabelecimento da cronologia mas porque assim se poderá esclarecer também a responsabilidade pela encomenda do primeiro programa de pintura na capela-mor.

laterais da nave de Bravães, nas paredes laterais da nave de S. Mamede de Vilaverde apenas se fez pintura de quadrifólios, que neste último caso, se estendia do nível do solo até ao da cobertura.

Também na igreja de Santo André de Telões (Amarante) subsistem intervenções desta oficina na capela-mor e na nave. Se na capela-mor se realizou um extenso programa que se estendia, pelo menos, por toda a parede fundeira, o que, presentemente, se conhece na nave é parte de um pequeno *painel* numa zona alta da parede do arco triunfal do lado do Evangelho. Nesta igreja parece, assim, ter havido diferença na extensão dos programas encomendados pelo cabido da igreja colegiada de Nossa Senhora da Oliveira (que detinha o padroado desta igreja) e pelos paroquianos; no entanto, o gosto que neles se manifesta parece ter sido idêntico.

Em Santa Marinha de Vila Marim (Vila Real) e em S. Martinho de Penacova (Felgueiras) apenas subsistiu pintura desta oficina nas respectivas capelas-mor; já em S. Nicolau de Canaveses (Marco de Canaveses) e em S. Salvador de Freixo-de-Baixo (Amarante)[17] só subsistiram pinturas nas paredes laterais da nave, não sendo por isso possíveis comparações entre estes programas e os que possam, eventualmente, ter sido realizados para as respectivas capelas-mor. No entanto, convirá notar que o que subsistiu em S. Nicolau de Canaveses inclui pintura relativa à *Anunciação* no arco triunfal mas, também, na parede lateral da nave do lado do Evangelho, pequeno *painel* de pintura votiva de iniciativa particular.

Tudo parece indicar que a extensão dos programas encomendados a esta oficina por abades e padroeiros, por um lado, e paroquianos, colectiva ou individualmente, por outro, podia variar desde programas incluindo figuração e motivos decorativos para toda uma parede a pequenos *painéis*, fossem estes de iniciativa colectiva ou particular de paroquianos; no entanto, não parece haver diferenças substantivas nem no gosto, nem na qualidade de execução das pinturas realizadas para capelas-mor ou para as naves.

## 4. A Oficina Activa em Nossa Senhora de Guadalupe de Mouçós[18]: as encomendas, as obras.

As pinturas atribuíveis a esta oficina[19] encontram-se nas igrejas paroquiais de Santa Leocádia de Montenegro (na capela-mor e nas paredes laterais da nave), de Santa Marinha de Vila Marim (parede lateral da nave), de S. Tiago de Folhadela (capela-mor e nave), de S. Miguel de Tresminas (capela-mor; existe também pintura

---

[17] Em fotografias antigas da Direcção Geral dos Monumentos Nacionais, anteriores ao restauro e destacamento, apenas é visível motivo de padrão de quadrifólios sob camada de pintura posterior.

[18] Joaquim Inácio Caetano designa esta oficina como *oficina III do Marão* e Luís Afonso propõe a designação "*Mestre AM.DRA*". As designações são pouco importantes. Preferimos a referência a uma das obras da oficina, neste caso a única explicitamente datada (1529). Não nos agrada, no entanto, a designação de "Mestre AM.DRA", entre outros motivos, porque não nos ocorre a lembrança do uso de "AM. DRA" como abreviaturas de nomes na documentação dos fins do século XV e do século XVI. Cf. CAETANO, 2001: 36-48 e AFONSO, 2006, vol. I: 175-178.

[19] Sobre este assunto vejam-se, por exemplo, COSTA e al, 1997: 112, CAETANO, 2001: 36-48, 66-68 e 69- 73 e CAETANO, 2002: 211-233.

no arco triunfal atrás de retábulos mas que, por falta de acesso, não podemos estudar), de Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco (nave), de S. João de Cimo de Vila Castanheira (arco triunfal) e de S. Julião de Montenegro (capela-mor).

Dediquemos, então a nossa especial atenção a programas realizados por esta oficina quer para a capela-mor, quer para a nave de uma mesma igreja.

Em Santa Leocádia de Montenegro (Chaves) existem grandes diferenças de extensão e de sofisticação de execução entre o que esta oficina realizou para a capela-mor e para a nave. Se na capela-mor se pretendeu um programa extenso que só não preenche a zona central da parede fundeira da capela-mor (porque havia imagem de vulto do orago?), na nave apenas subsistem três *painéis*, dois provavelmente de encomenda colectiva (*Missa de S. Gregório* e *Lamentação sobre Cristo Morto*) e um de encomenda particular (*Santa Marta*). Também a sofisticação da apresentação dos temas figurativos na capela-mor e na nave é diferente: na capela-mor finge-se uma *loggia* com seu rodapé, colunata e friso e que deixa ver as cenas figuradas por entre as colunas da *loggia*, não havendo tal sofisticação de enquadramentos na pintura que subsistiu na nave. Mesmo a qualidade de execução dos motivos de padrão nos enquadramentos da pintura figurativa na capela-mor e na nave parece ser diferente (motivos mais simples e mais sumariamente executados na *Lamentação* e na *Santa Marta*), assim como a sofisticação de execução da *Santa Marta* é muito inferior à das pinturas *de figura* na capela-mor.

Diferenças de qualidade de execução se sentem também nas pinturas realizadas na capela-mor e na nave da igreja de S. Tiago de Folhadela (Vila Real).

Estes exemplos pareceriam indicar que esta oficina respondia a encomendas de abades com muito maior cuidado de feitura mas, no entanto, em algumas igrejas apenas subsistem programas atribuíveis a esta oficina nas naves e, nalguns casos, esses programas têm grande complexidade e grande sofisticação de execução. Assim acontece na nave de Vila Marim (Vila Real; parte de uma *Oração de Jesus no Horto*, *Prisão de Jesus* e *Santo Antão, S. Brás e S. Roque*) e, igualmente, em vários e sucessivos programas realizados por esta oficina para as paredes laterais da nave da igreja de Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco (Chaves). Na verdade, em Vila Marim, as duas pinturas que subsistem com a *Oração* e a *Prisão*, levam-nos a perguntar: terá havido aqui programa mais extenso relativamente à *Paixão*?

As pinturas realizadas na nave de Nossa Senhora da Azinheira merecem grande atenção por vários motivos. No século XVI esta era a igreja paroquial, à qual estava anexa a igreja de S. Miguel de Outeiro Seco[20]; mais tarde, S. Miguel passou a ser usada como igreja paroquial (e, portanto, Nossa Senhora da Azinheira terá deixado de estar no centro do investimento renovador da paróquia), o que, provavelmente, explica que as pinturas murais existentes em Nossa Senhora da Azinheira se tenham conservado tão extensamente. Na verdade, considerando a pintura mural que se conserva nas paredes laterais da nave desta igreja, a primeira coisa que nos parece que devemos assinalar é a extensão do que se foi realizando em, pelo menos, duas

[20] Arquivo Distrital de Braga, Registo Geral, Livro 323, fols. 218 (frente e verso).

campanhas desta oficina (e com outras intervenções ainda, por outros pintores). Ora, como vimos, nem as *Constituições Sinodais* em vigor na primeira metade do século XVI ordenavam programas de pintura para as paredes laterais das naves, nem nas *Visitações* que se conservam para o século XVI se ordena tal esforço de encomenda, o que significa que os sucessivos programas existentes nas paredes laterais da nave de Nossa Senhora da Azinheira correspondem, muito provavelmente, ao empenho – e, certamente, a um considerável esforço voluntário – dos paroquianos, ainda que com o concurso dos clérigos de Missa que possam ter estado ao serviço da sua *cura de almas*[21] e que não tinham a responsabilidade da manutenção e obras na capela-mor (que cabia ao abade ou ao padroeiro).

Verificamos já que em algumas igrejas paroquiais (como Santa Leocádia de Montenegro e S. Tiago de Folhadela) esta oficina executou programas de pintura mural com extensão, complexidade e qualidade de execução bastante diferente na capela-mor e na nave. E, no entanto, quer na nave de Vila Marim, quer na de Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco, se realizam programas extensos e, por vezes, de composição complexa e de execução cuidada, à semelhança do que a oficina fazia para capelas-mor. O que poderá explicar que nuns casos esta oficina faça pinturas muito mais sofisticadas para as capelas-mor do que para as naves e noutros que faça programas de complexidade e qualidade de execução comparável?

A extensão, complexidade e qualidade dos programas de pintura mural nas paredes laterais das naves dependeria da vontade de encomenda dos fregueses e, provavelmente, da sua capacidade financeira. Assim, frequentemente, os casos que conhecemos de encomendas particulares expressas em naves (quer a esta oficina, quer a outras, mais antigas ou mais recentes) assumem a forma de *painel* com suas molduras de enquadramento. Se na nave de Santa Leocádia de Montenegro, a *Lamentação* (da provável encomenda da comunidade dos fregueses) e a *Santa Marta* (encomenda particular) têm também a forma de *painel*, já na nave de Vila Marim, em que o programa incluía várias cenas de pintura figurativa, se procura uma relação com a arquitectura, uma articulação com o muro (como sempre parece ter acontecido nas capelas-mor), que leva os pintores a fingirem, por exemplo, rodapés com o motivo tão estimado na azulejaria coeva dos paralelepípedos perspectivados.

Voltemos ao caso das pinturas realizadas para a nave de Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco. Numa primeira campanha na parede lateral da nave do lado do Evangelho, figurou-se um *Santo António* e um *Martírio dos Inocentes* e, mais acima, um friso que, tanto quanto é possível ver, provavelmente, seria semelhante aos da capela-mor de Santa Leocádia. Esta primeira campanha na nave de Nossa Senhora da Azinheira parece ter pretendido seguir o exemplo de programa realizado na capela-mor de Santa Leocádia. Conheciam os paroquianos de Outeiro Seco – ou os seus clérigos de Missa – as pinturas da capela-mor de Santa Leocádia? Que elos se estabeleceram entre os paroquianos de Outeiro Seco e esta oficina de pintura?

---

[21] Do que há exemplo claro na nave e arco triunfal da igreja de São Tiago de Adeganha. Sobre este assunto veja-se, por exemplo, o que dizemos em BESSA, 2006 a: 457.

Na verdade, João da Azinheira, capelão perpétuo de Nossa Senhora da Azinheira desde 27 de Junho de 1523 e que ainda exercia essas funções em 1537 quando mostrou os seus títulos ao arcebispo de Braga e Infante D. Henrique, havia recebido a sua carta de ordens menores, datada de 20 de Setembro de 1516, na sé de Braga, dada pelo bispo D. Fernando[22]. Ora, em 1516, era arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa (que haveria de o nomear capelão perpétuo de Outeiro Seco em 1523, ainda antes de recebidas as ordens de Evangelho e de Missa) e só havia então dois bispos com o nome Fernando, D Fernando Coutinho, bispo de Silves, e D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos, então bispo de Lamego, que havia sido, justamente, o encomendador do vasto programa de pintura mural para a capela-mor da igreja de Santa Leocádia. Porque recebeu João da Azinheira carta de ordens menores na sé de Braga das mãos de D. Fernando (de Meneses Coutinho?)? Porque se conheciam? Porque havia feito alguma preparação para as receber sob orientação de D. Fernando?

Fosse pela proximidade de João da Azinheira a D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos, fosse pela relativa proximidade de Outeiro Seco a Santa Leocádia de Montenegro, é bem possível que as pinturas da capela-mor de Santa Leocádia tenham servido de referência para as escolhas do que se deveria realizar no primeiro programa para as paredes laterais da nave de Outeiro Seco, optando-se pela mesma oficina. E, no entanto, nesta campanha a qualidade de execução da pintura figurativa (especialmente no *Massacre*) parece-nos ser inferior à das da capela-mor de Santa Leocádia. Porquê? Porque aqui – e nas pinturas da nave de Santa Leocádia – intervieram membros secundários da oficina? Porque havia uma relação entre, por um lado, a qualidade de execução e, por outro lado, o preço? Finalmente, seria muito interessante podermos compreender de que meios podiam dispor as comunidades paroquiais. Relativamente, a esta questão seria certamente relevante conhecer a dimensão das comunidades paroquiais ao tempo da realização de programas de pintura mural na medida em que numa referência na *Visitação* de 1548 à igreja de Santa Eulália de Gontim os visitadores ordenam que o confirmado faça *fintar* os paroquianos para o pagamento, entre outras obras, de pinturas murais no topo do arco triunfal e num dos altares de fora[23]. Se era esta a prática usual, quanto maior fosse a comunidade paroquial, maior poderia ser a sua capacidade financeira, ainda que ela pudesse depender dos rendimentos de que cada um podia auferir e que, no caso de paróquias eminentemente rurais, dependeriam frequentemente, muito provavelmente, do tipo de culturas e actividades e da maior ou menor produtividade da terra. Talvez diferentes capacidades financeiras de paróquias mais ou menos populosas, mais ou menos ricas, resultassem em encomendas mais ou menos extensas, de arranjo mais ou menos complexo e mais ou menos bem executadas, por mestres principais ou secundários de uma oficina.

Mas em Nossa Senhora da Azinheira as campanhas de pintura mural continuaram em ano(s) subsequente(s), deixando as paredes laterais da nave quase inteiramente

---

[22] Arquivo Distrital de Braga, Registo Geral, Livro 323, fols. 218 (frente e verso).
[23] Arquivo Distrital de Braga, Visitas e Devassas, Livro 434, fol. 12 vº.

cobertas de pinturas, desta feita com uma grande sofisticação de arranjo dos programas na sua articulação com a arquitectura e, por vezes, como acontece com o *Pentecostes*, por exemplo, de grande qualidade de composição e de execução.

*

Como se terá constituído a clientela desta oficina? Tudo indica que era integrada, por exemplo, por D. Jorge de Almeida, bispo-conde de Coimbra[24], D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos, D. Pedro de Castro[25], o herdeiro de João Teixeira de Macedo[26], o abade de S. Julião de Montenegro, o abade de Tresminas, o capelão de Santiago de Folhadela. Em relação a todos eles convém lembrar que todos auferiam nas igrejas para as quais mandaram realizar pinturas murais de importantes rendimentos[27]. Será que esta rede de clientes correspondia de algum modo a uma rede social?

Ao aperceber-me de que vários notáveis encomendadores (D. Jorge de Almeida, D. Fernando de Meneses Coutinho, D. Pedro de Castro, por exemplo) escolheram esta mesma oficina de pintura pareceu-me relevante proceder a indagações de carácter genealógico[28].

De facto, laços de família ligavam vários importantes prelados – e encomendadores – da primeira metade do século XVI. Assim, D. Jorge de Almeida, bispo-conde de Coimbra, era tio de D. Fernando de Meneses Coutinho, uma vez que era irmão da mãe de D. Fernando, D. Isabel da Silva.

O arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa era primo de D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos, uma vez que ambos descendiam, por via masculina, de Gonçalo Mendes de Vasconcelos e de D. Teresa Ribeiro. Na verdade, por via feminina, D. Fernando de Menezes Coutinho e Vasconcelos e D. Diogo de Sousa eram descendentes de D. Pedro de Menezes, Governador de Ceuta, uma vez que D. Fernando era neto de filha legítima de D. Pedro, D. Isabel de Menezes, sendo D. Diogo de Sousa neto de D. Isabel de Menezes, filha bastarda do mesmo D. Pedro de Menezes. Vemos, portanto, que D. Fernando e D. Diogo, para além dos laços de parentesco que os uniam, tinham também ligações próximas à *casa* de Vila Real.

Ora, um outro encomendador a esta oficina sobre cuja actividade vimos reflectindo foi D. Pedro de Castro, capelão do marquês de Vila Real e abade de S. Salvador

[24] Joaquim Inácio Caetano propôs uma autoria comum para as pinturas murais da capela-mor de Santa Leocádia, por exemplo, e para o chamado *retábulo de S. Simão* ou de *S. Salvador* no Museu de Aveiro e que usam um mesmo motivo de padrão de adamascado; note-se que no reverso dos volantes deste retábulo está pintado o brasão de armas de D. Jorge de Almeida. A propósito da atribuição da autoria deste retábulo e de pinturas murais à oficina que vimos comentando veja-se a comunicação de Joaquim Inácio Caetano (*De la fragmentation du regard à l'identification des ensembles, ou le formalisme dans l'étude des peintures murales des Xvème et XVIème siècles au Nord de Portugal*) ao Ciclo de conferências «Out of the Stream: new perspectives in the study of Medieval and Early Modern mural paintings» organizado por Luís Afonso na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2006.

[25] O encomendador das pinturas murais para a igreja de Nossa Senhora de Guadalupe (Mouçós, Vila Real), datadas de 1529. Sobre este assunto poderá ver-se BESSA, 2006 b.

[26] O encomendador das pinturas murais para a parede fundeira da capela de S. Brás (Vila Real). Sobre este assunto poderá ver-se BESSA, 2003: 67-95.

[27] Sobre este assunto veja-se BESSA, 2007: vol I, 211-214.

[28] Estas indagações de carácter genealógico foram feitas recorrendo ao *Nobiliário de Famílias de Portugal* de Felgueiras Gaio e à *Pedatura Lusitana* de Cristóvão de Alão de Morais. As referências bibliográficas sobre estas questões seriam demasiado extensas para esta publicação, razão pela qual as publicarei noutra ocasião.

de Mouçós, o encomendador do programa de pintura mural para a igreja de Nossa Senhora de Guadalupe. Numa comunicação recente apresentada ao XXVIII Encontro da Associação Portuguesa de História Económica e Social (2008) Lisbeth Oliveira revelou que os *Livros de Contas* do Hospital das Caldas da Rainha, de 1520 a 1524, atestam a presença *à mesa* da *Rainha Velha,* D. Leonor, viúva de D. João II e irmã do rei D. Manuel I, de D. Jorge de Almeida e do capelão do marquês de Vila Real – que sabemos ser D. Pedro de Castro.

D. Diogo de Sousa era ainda primo direito de D. Miguel da Silva, uma vez que a mãe de D. Diogo de Sousa, D. Branca da Silva, era irmã de D. Diogo Gomes da Silva, 1º conde de Portalegre, e pai de D. Miguel da Silva.

Na verdade, esta pequena digressão serve para fortalecer a hipótese que já anteriormente havia colocado de que a criação de uma rede de clientes de uma mesma oficina de pintores poderá ter por base uma rede social que inclui – mas ultrapassa – laços de família. A mesma reflexão se poderia fazer relativamente à atitude mecenática: terá a cultura familiar estimulado a intensa actividade mecenática, por vezes marcada por gosto italianizante, destes prelados que referi, D. Diogo de Sousa, D. Jorge de Almeida, D. Fernando de Meneses Coutinho, D. Miguel da Silva?

## 5. Mestre Arnaus: as encomendas, as obras.

As pinturas autógrafas ou atribuídas a este mestre em igrejas paroquiais incluem as realizadas nas igrejas de S. Paio de Midões (capela-mor), S. Salvador de Fontarcada (capela-mor), S. Mamede de Vilaverde (capela-mor), Santa Marinha de Vila Marim (capela-mor) e S. Tiago de Folhadela (capela-mor e arco triunfal).

Todas as pinturas realizadas por mestre Arnaus para capelas-mor revelam grande qualidade de execução e a vontade – e capacidade – de encontrar novas soluções de apresentação dos programas, adequadas às diferentes características dos espaços arquitectónicos em que se integrariam[29]. De todos os programas referidos, o mais extenso foi, talvez, o da capela-mor da igreja de Fontarcada, programa que, aliás, colocava dificuldades de concepção geral, uma vez que as paredes românicas eram animadas por arcos cegos, o que colocava a questão de ou entaipar tudo para obter uma parede lisa ou a de tirar partido dessas características dos muros, solução que mestre Arnaus abraçou com imaginação e brilhantismo, realizando, em *trompe l'oeil*, ao nível térreo, uma *colecção* de imagens de vulto (fingidas) de santos, cada um *abrigado* em seu arco cego como se fora um nicho.

Apenas em S. Tiago de Folhadela existem pinturas de mestre Arnaus quer na capela-mor, quer na nave, permitindo-nos comparar o que fez mestre Arnaus para a capela-mor e para a nave desta igreja. E, em ambos os casos, segundo Joaquim Inácio Caetano, a intervenção de mestre Arnaus complementa programas anteriores. Ou seja, conserva – largamente – as pinturas anteriormente realizadas, por exemplo, pela

[29] Sobre este assunto veja-se, por exemplo, o que escrevemos em BESSA, 2007: vol. I, 109-110, 227-230 e vol. Anexo I, 171-175, 219-222 e 419-422.

*oficina activa em Nossa Senhora de Guadalupe*. Porquê? Porque partes dessas pinturas se tinham danificado? Porque esta intervenção de mestre Arnaus, revelando um gosto mais *moderno* – provavelmente revelador do conhecimento de decorações de fachadas flamengas[30] mas também de motivos de carácter decorativo em voga na Itália –, se pretendeu como uma forma de dar um *ar* mais *à la page* a um bom programa anterior mas que o volver dos anos ia fazendo parecer *démodée*? Convém notar que a obra de Arnaus nesta igreja renova, por exemplo, todo o rodapé da capela-mor e que o que fez no arco triunfal revela a sempre elevada qualidade de desenho e de *invenção* deste pintor. Repetimos a questão: o que determinou esta forma de intervenção? Limitações financeiras dos encomendadores quer para a capela-mor, quer para a nave? Vontade de renovação estética? Provavelmente, ambas.

É que, na primeira metade do século XVI, altura em que os programas de pintura mural se devem ter realizado, a igreja de S. Tiago de Folhadela era da câmara do arcebispo que nela apresentava não um abade mas um capelão perpétuo, ao qual apenas se pagava um salário anual, ao qual se acrescentava o *pé de altar*. Como nas pinturas da capela-mor não se conserva nenhum brasão arcebispal, é de crer que tenham sido encomendadas pelo capelão, provavelmente Duarte Mendes que, aliás, receberia de D. Diogo de Sousa, aquando da sua confirmação em 1527, um salário anual (3000 réis) que era mais do dobro do do capelão anterior (1300 réis), salário que o mesmo arcebispo aumentaria ainda no ano seguinte em mais 2000 réis, para perfazer 5000 réis[31]. Na verdade, o programa mais antigo existente na capela-mor desta igreja deverá ser de data próxima de 1529. Porque terá atribuído D. Diogo de Sousa a Duarte Mendes um salário tão excepcional? Para que pudesse pagar este programa de pintura mural? Para que pudesse assumir uma actividade de encomenda – e de enobrecimento da *sua* igreja paroquial – como só era devida a um padroeiro ou abade tirando partido das propriedades da *sua* igreja? De qualquer modo, um capelão apenas dispunha de um salário fixo, ou seja, mesmo no caso de Duarte Mendes, pago tão excepcionalmente, os seus rendimentos eram limitados. Talvez o facto de S. Tiago de Folhadela apenas ter capelão – e não abade – explique os limites da intervenção de Mestre Arnaus na capela-mor, provavelmente espelhando os limites da capacidade financeira do encomendador. E a mesma limitação de recursos financeiros (desta vez dos paroquianos) se poderá supor a propósito do que mestre Arnaus fez no arco triunfal. E, no entanto, apesar de se tratar de intervenções de extensão limitada, o mestre executa-as com grande qualidade, expondo renovadas fontes de cultura visual e surpreendentes efeitos de *trompe l'oeil* como o do diabo que agarra a moldura do *painel* em que se figura S. Bartolomeu, como se se estivesse a preparar para saltar para fora do quadro, coisa que, evidentemente, para tranquilidade dos fregueses, S. Bartolomeu não permitiria, uma vez que o tem bem amarrado com corrente de

---

[30] O rodapé de mestre Arnaus para a igreja de S. Tiago de Folhadela é idêntico ao de um projecto de decoração de fachada de Hans Holbein (trata-se de um desenho a pena, tinta castanha, aguarela e gouache azul da Colecção de Edmond de Rothschild, Paris, publicado em GRUBER, 1994: 114).

[31] BESSA, 2007, vol.1: 213-214.

ferro[32]. A consideração destas pinturas dá-nos a impressão de que este mestre, quando confrontado com possibilidades de pagamento limitadas, ainda que intervindo mais reduzidamente, fá-lo com a mesma sofisticação de concepção e de execução e a mesma vontade de renovação estética com que trabalha em programas extensos.

## 6. Conclusão

Acompanhámos o trabalho de três oficinas nas suas encomendas para capelas-mor e naves de igrejas paroquiais, ou seja, quando correspondendo a diferentes tipos de encomendadores, fossem eles abades, capelães ou paroquianos, colectiva ou individualmente.

A oficina activa em Bravães parece ter respondido a esses diferentes tipos de encomendas apenas alargando ou limitando a extensão dos programas, mantendo, em qualquer dos casos, a sua característica qualidade de execução. Claro que quando os programas se deveriam estender por toda uma parede isso colocava questões de articulação da pintura com a arquitectura, resultando, tanto quanto é possível analisar, numa maior sofisticação da concepção do arranjo geral do programa. O facto de os progamas realizados por esta oficina variarem sobretudo na sua extensão talvez signifique que esta oficina, à semelhança do que frequentemente se documenta na Península Itálica do Quatrocento, se fazia pagar em função da extensão da área a pintar[33].

Já a oficina activa em Nossa Senhora de Guadalupe parece responder a diferentes encomendadores – e, muito provavelmente, a diferentes capacidades de pagamento – de um modo muito diversificado. Quando trabalhando para um cliente dispondo de muito amplos rendimentos (como D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos), concebe a apresentação do programa geral com grande sofisticação, talvez reservando a pintura *de figura mais visível* (na parede fundeira, por exemplo[34]) ao melhor pintor da equipa e, talvez, deixando a pintura das paredes laterais da capela-mor a bons pintores. É possível que os programas para as capelas-mor de S. Tiago de Folhadela e de S. Miguel de Tresminas (assim como os de Nossa Senhora de Guadalupe de Mouçós ou da capela de S. Brás[35]) tenham sido realizados para encomendadores com menos possibilidades financeiras do que D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos, na medida em que a complexidade da concepção do arranjo geral do programa é, no nosso entender, menor.

---

[32] AFONSO, 2006.

[33] Por exemplo, Borso d'Este, duque de Ferrara, pagou os frescos para o Palazzo Schifanoia a dez *lire* bolonhesas por pé quadrado; cf. BAXANDALL, 1972: 1.

[34] Vejam-se os *S. Pedro* e *S. Paulo* da parede fundeira de Santa Leocádia de Montenegro, por exemplo, nos quais se manipulam as proporções da parte baixa e alta dos corpos para dar a ilusão de figuras muito mais altas do que realmente são.

[35] Nossa Senhora de Guadalupe (Mouçós, Vila Real) não era uma igreja paroquial. A Capela de S. Brás (Vila Real) era uma capela – e morgadio – particular.

Quando trabalhando para paroquianos, a diversidade das respostas desta oficina é muito grande, o que talvez espelhe a diversidade das capacidades financeiras de diferentes comunidades paroquiais. Assim, muito provavelmente, um membro secundário da oficina realizou a *Santa Marta* para o paroquiano de Santa Leocádia que a mandou pintar *por sua devoção*, simplificando, em relação ao que foi feito na capela-mor dessa igreja, quer os motivos decorativos, quer o tratamento *de figura*; mas a *Lamentação* e a *Missa de S. Gregório*, prováveis encomendas da comunidade dos *fregueses* para a nave da mesma igreja, evidenciam maior qualidade de execução que é comparável à das pinturas figurativas nas paredes laterais da capela-mor dessa igreja.

Já na nave de Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco foram realizadas, sucessivamente, várias intervenções desta equipa com qualidade diversa. Um primeiro programa para a parede lateral da nave do lado do Evangelho, muito provavelmente encomendado para seguir o tipo de concepção geral do que esta oficina havia feito nas paredes laterais da capela-mor da igreja de Santa Leocádia, apresenta, no entanto, no nosso entender, uma qualidade de execução inferior à do que aí havia sido feito. Mais tarde, novo programa foi realizado para a parede lateral da nave do lado da Epístola de Nossa Senhora da Azinheira, sendo grande a sofisticação da apresentação geral e, por vezes, muito grande a qualidade de execução da pintura figurativa, como acontece no *Baptismo de Cristo* (datado de 1535). Uma outra pintura atribuível a esta oficina para a nave desta igreja, desta feita para a parede do lado do Evangelho, o *Pentecostes*, é mesmo, de entre as obras que conhecemos desta oficina, a que evidencia uma concepção geral de apresentação do tema mais sofisticadamente italianizada, fingindo-se um absidíolo de planta circular e de gosto renascentista.

Assim, as obras que conhecemos atribuíveis a esta oficina variam na extensão das áreas pintadas mas também na competência da execução. Praticaria esta oficina uma política de preços em função da área a pintar mas também em função de quem a executaria, contando com membros com diferentes competências? Sabemos que em Itália, pelos meados do século XV, contratos para a execução de pinturas deixam de insistir tanto na riqueza dos materiais a usar e passam a insistir mais noutro tipo de riqueza, a da execução pelo mestre[36]. Semelhantemente, terá esta oficina diferenciado o preço do trabalho do mestre e dos seus membros mais competentes?

Mestre Arnaus, por seu lado, parece responder sempre às encomendas que lhe são feitas procurando novas soluções de apresentação dos temas, sempre com grande qualidade de execução, buscando concepções gerais de apresentação dos programas que tiram partido da arquitectura ou a transfiguram pelo recurso aos *trompe l'oeil*. Se os seus encomendadores têm capacidades financeiras mais limitadas – como cremos que terá acontecido em S. Tiago de Folhadela – a área da sua intervenção pode ser reduzida mas não a sua qualidade nem o seu empenho na renovação estética ou na busca de novas soluções de articulação da pintura com o muro. Relativamente à

[36] Cf., por exemplo, BAXANDALL, Michael, 1972 – *Painting and experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, Clarendon Press, p. 14-17.

actividade deste mestre e em face do que foi dito, parece legítimo supor que a sua política de preços se faria com base na extensão da área a pintar.

## Bibliografia


AFONSO, Luís Urbano de Oliveira, 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado).

BAXANDALL, Michael, 1972 – *Painting and experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, Clarendon Press.

BESSA, Paula, 2003 – *Pintura Mural em Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova, Santa Maria de Pombeiro e na Capela Funerária Anexa à Igreja de S. Dinis de Vila Real: Parentescos Pictóricos e Institucionais e as Encomendas do Abade D. António de Melo*, "Cadernos do Noroeste", Braga, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Série História 3, vol. 20 (1-2), p. 67-95.

BESSA, Paula, 2006 a -*Pintura Mural na Igreja de Santiago de Adeganha*, "Actas do 2º Seminário A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação, Porto, Outubro de 2005", Porto: Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.

BESSA, Paula, 2006 b – *Pintura Mural na Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe*, "Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Marques", Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. IV, p.193-215.

BESSA, Paula, 2007 – *Pintura Mural do Fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal*, Dissertação de Doutoramento apresentada ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Braga, policopiado, vol. I (consultável em http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305).

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa: Aparição.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2002 – *Conservação e Restauro das Pinturas Murais da Igreja de Santa Leocádia*, "Actas do 1º Seminário A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação", Porto: Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e DGEMN.

CORREIA, Vergílio, 1928 – *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

COSTA, Augusto, NUNES, José e HESPANHOL, Pilar Pinto, 1997 – *Igreja de Santa Leocádia – Diagnóstico do Estado de Conservação de Pinturas Murais* in "Monumentos", nº 7, Lisboa: DGEMN.

COSTA, Avelino de Jesus, 1997 e 2000 – *O Bispo D. Pedro e a Organização da Diocese de Braga*, 2 vols., 2ª ed., Braga, Ed. da Irmandade de S. Bento da Porta Aberta.

DIAS, Pedro, 1994 – *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, Lisboa, Editorial Estampa.

GARCIA, António Garcia y (ed. e dir.), 1982 – *Synodicon Hispanum, vol. II – Portugal*. Madrid: La Editorial Católica.

GRUBER, Alain (ed.), 1994 – *The History of Decorative Arts – The Renaissance and Mannerism in Europe*, New York, London, Paris, Abbeville Press Publishers.

MARQUES, José, 1988 – A *Arquidiocese de Braga no Século XV*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e, 2002 – A *Ordem de Cristo (1417-1521)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Militarium Ordinum Analecta, nº 6.

SOARES, António Franquelim Sampaio Neiva, 1997– A *Arquidiocese de Braga no Século XVII-Sociedade e Mentalidades pelas Visitações Pastorais (1550-1700)*, Braga: Ed. do Autor.

# A encomenda municipal – artistas e obras em Viana da Foz do Lima na Época Moderna

*Paula Cristina Machado* CARDONA

Ao leque de encomendantes, por norma confinado à encomenda régia e nobiliárquica e à Igreja, com particular ênfase para a figura do Bispo, queremos adicionar o universo Municipal ampliando horizontes de análise e abrindo outra perspectiva de abordagem no campo da encomenda artística.

Os Livros de Vereações do Arquivo Histórico Municipal de Viana do Castelo, por nós estudados, cobrindo uma baliza cronologia que decorre entre o século XVI até ao segundo quartel do século XIX, encerram conteúdos variados de extrema importância para o conhecimento da actividade do município como promotor da produção artística não só na esfera local, circunscrita ao burgo, mas também a nível concelhio.

Um olhar mais atento aos fundos documentais municipais permite perscrutar em rigor, obras de diferente tipologia e artistas de variada proveniência e formação a que se alia, um extenso corpo normativo municipal que dimensiona o processo de evolução urbanística, a par do pulsar da vida do burgo.

A actuação da Câmara não se confina apenas às encomendas de infra-estruturas e equipamentos públicos, estende-se às unidades conventuais e a igrejas fundadas em território municipal, em particular à igreja colegiada identificando-se neste espaço duas áreas de intervenção: uma de ordem material e física - construção, manutenção e reconstrução, artes decorativas e outra de carácter institucional cujo *focus* assenta no relacionamento com os restantes actores do espaço paroquial – confrarias e cabido da colegiada.

É no contexto político e administrativo, tendo por base a primeira carta de foral concedida por D. Afonso III em 1258, que encontramos a semente do progresso de Viana, há época São Salvador do Adro, território constituído maioritariamente por uma comunidade marítima.

A tónica dominante da carta de foral, que constitui claramente um privilégio, é o da auto-administração. Viana passa a depender directamente do rei em matéria de administração civil, financeira e de justiça, que se exerce através do município, composto pelo Concelho e pela Câmara. À Câmara cabia a decisão sobre assuntos

de gestão corrente, dela estavam dependentes a alcaiadaria, na defesa e policiamento do burgo, a almotaçaria destinada a ordenar o comércio e o abastecimento de bens de primeira necessidade e finalmente a assistência à vila, assegurada pelo guarda-mor de saúde, médicos e boticários; juizado dos órfãos e juizado das sisas.

Com meios financeiros próprios, rendas cedidas pelo poder régio e receitas, ficam asseguradas por um lado as despesas decorrentes do funcionamento da estrutura municipal e por outro lado, é garantido a concretização de um vasto programa de obras públicas assentes essencialmente nas de carácter militar, como a fortificação da Vila no século XIV. A questão defensiva, muito marcante na urbe vianense, justificará, aquando do crescimento da vila para a poente, a construção de uma roqueta no tempo de D. Manuel I para proteger toda a foz[1].

Obras directamente relacionadas com a acessibilidade interna e externa de Viana de que é exemplo a criação do porto de mar, com as suas infra-estruturas, a abertura de novas ruas e a criação de praças, estas maioritariamente destinadas à actividade comercial.

Obras destinadas a responder às necessidades mais básicas da comunidade como o abastecimento de água e a construção de açougues.

Obras de equipamentos directamente relacionados com as atribuições da Câmara de que são exemplos os edifícios públicos da Casa da Câmara da Cadeia e da Alfândega.

Com uma frota de mais de uma centena de navios, esta comunidade marcadamente mercantil, controla a rota dos panos e ferro do norte da Europa, explora a rota do açúcar brasileiro, dedica-se à pesca longínqua nos mares da Terra Nova e à comercialização dos produtos das Ilhas Atlânticas[2].

Viana de seiscentos, apresenta-se florescente e economicamente activa, ingleses, franceses, holandeses, suecos e alemães, são atraídos por esse vigor económico, fixando neste território importantes comunidades com destaque para os grandes mercadores banqueiros, ligados ao negócio do açúcar brasileiro, de que se conhecem nomes como Guilherme de Campanear de origem holandesa, Guilherme Robim, seu compatriota, natural de Anvers e o alemão Gaspar Varneque[3]. Viana é neste período um destino cosmopolita com uma rede vastíssima de contactos comerciais com toda a Europa. Esta "textura" cosmopolita de Viana é mensurável na quantidade de intérpretes e tradutores nomeados pela Câmara – *o partido das línguas*, cargo que muitos acumulavam com funções consulares. Exigia-se, como requisito, o domínio da língua estrangeira para o provimento do *partido* de acordo com as línguas vulgarmente mais faladas e necessárias à gestão do governo local: holandês, inglês, francês, alemão, castelhano, biscainho[4].

Adiciona-se ainda regulamentação municipal sobre a actividade comercial dos mercadores estrangeiros[5]. Esta comunidade participava activamente na vida do burgo

[1] MOREIRA, 1992: 38-44.
[2] MOREIRA, 1995: 10-11.
[3] MOREIRA, 1996: 29-45.
[4] Os "partidos da língua" eram ocupados por nacionais, residentes em Viana, que podiam ser providos num ou mais partidos, dependendo das suas capacidades para o domínio da língua estrangeira, ou por estrangeiros radicados no burgo. A.H.M.V.C., Actas da Câmara, 1660, fls. 19v.-20v. Actas da Câmara, 1675-1676, fl.24 Actas da Câmara, 1678-1680, fls.60-61; 66-67v. Actas da Câmara, 1681, fls.4v.-5; Actas da Câmara, 1726-1731, fl. 131.
[5] A.H.M.V.C., Acórdãos de 1616, fls. 34v.-35.

e desempenha um papel não despiciendo, junto do poder local, como nos revela a solicitação dos *homens de negócios estrangeiros* que apresentam em reunião de Vereação de 19 de Dezembro de 1703 sobre a necessidade de aumentar o número de pilotos de barra devido ao grande tráfego de navios estrangeiros[6].

A população residente cifra-se em finais do século XVI e no primeiro quartel do século XVII em 8.550 habitantes[7]. Este número oscilará, o pedre António Carvalho da Costa refere-se desta forma à população da vila de Viana em 1706 – "*Tem esta villa três mil vizinhos (…)*"[8]. Na segunda metade da centúria, atendendo às informações das Memórias Paroquiais, a paróquia de Santa Maria Maior tinha 4.468 habitantes e a paróquia de Monserrate cerca de 3.500 habitantes. Totalizava a população de Viana em 1758, 7.968 habitantes[9]. Em 1794, a população da vila foi estimada em 4.275 moradores e a população do termo em 11.124 moradores[10].

> Viana *divide-se (à imitação de Lisboa) em os bairros seguintes a saber, a villa cercada de muros, o bairro da Bandeira, o da Carreira, o de Monserrate, o da Ribeira, o de S. Bom Homem, o do Postigo, o de S. Bento & o do Campo de Forno, todos estes bairros estão bem povoados de casas nobres, & tem de comprido meya legoa, que começa da Rua do Loureiro até São Vicente de Fora*[11].

De todos os Concelhos, Viana, cabeça de comarca, é o mais desenvolvido económica, administrativa e socialmente, é o mais povoado e diversificado do ponto de vista dos seus recursos. Mas de todas as variáveis, as mais determinantes foram sempre o Rio Lima e o Oceano Atlântico

O desenvolvimento urbanístico de Viana está dependente do rio e do mar. A condicionante marítima exigiu a construção de infra-estruturas de grande envergadura, como o porto de mar, a que se deve adicionar questões de carácter militar que justificaram também a construção de equipamentos necessários à defesa da costa como fortes e muralhas.

São muitas as referências nas Vereações à construção e custeamento do cais e da barra.

Justificando, em 1610, os avultados custos com a construção do cais e da barra, a Câmara cria fortes resistências ao pagamento dos encargos dos cónegos da Matriz[12].

Veja-se ainda, a acta de vereação de 24 de Setembro de 1631, na qual a Câmara se pronuncia sobre o resultado do lançamento público da obra do cais de São Lourenço informando que apesar da obra ter andado a pregão durante muito tempo não teria havido pedreiros que adjudicassem[13]. As obras do cais de São Lourenço estariam

---

6 A.H.M.V.C., Acórdãos de 1701-1706, fl. 6fv.
7 MOREIRA, 1995: 21.
8 COSTA, 1706:189.
9 CARDONA, 2004 (Vol. II. Anexo V, Transcrições, Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, Viana do Castelo).
10 CAPELA, 1994: 71.
11 COSTA, 1706: 189.
12 A.H.M.V.C., Acórdos da Câmara da Vila de Viana de 1610, fls. 28-99v.
13 A.H.M.V.C., "Acordaons 1631", fls. 34v.-35.

em fase de conclusão em 1643, data em que a Câmara notifica o *mestre das obras*, Inácio Dias morador em Viana, para a entregar no prazo de 15 dias[14]. Quatro anos depois, uma carta régia determinava a construção de um cais frente ao mosteiro de S. Bento, obra que arrematou o empreiteiro Afonso Costa[15].

As razões de carácter militar têm especial incidência nas obras do castelo/fortaleza como comprovam as decisões municipais, plasmadas nas actas de vereação da segunda metade do século XVII. Senão vejamos: A 8 de Janeiro de 1650 é apresentada uma provisão pelo procurador da comarca, que obrigava à aplicação do dinheiro das contribuições do sal para as obras da fortaleza que se encontrava bastante danificada, como havia informado o Conde de Castelo Melhor ao rei, em 1649. A Câmara reage, dizendo que não existia qualquer acento da pretensão de obras na fortaleza nas vereações anteriores e que não deviam ser as rendas agravadas, solicitando que não fosse subtraído qualquer tributo do sal[16].

Um ano depois, por decisão régia, as obras do castelo / fortaleza seriam financiadas pelas rendas do real de água[17]. Em Maio de 1660, uma ordem do Governador da Armas da Província de Entre Douro e Minho, referindo a capital importância da fortificação de Viana, "*por ser huma das principais povoaçoins da província de entre o douro e Minho*", submeteu a obra à avaliação técnica dos engenheiros, mandou desenhar e ajustou as plantas, ordenando ao Vedor Geral que as rendas do real de água da vila de Viana e seu termo, fossem expressamente aplicadas nesta obra, obrigando a Câmara a nomear dois avaliadores das *fazendas,* e assistentes para acompanhamento da obra. O documento determina ainda que o Corregedor da Comarca *mandara que dos conselhos de geras e de Santo Antão como mais vizinhos e ynteressados acudão também ao trabalho da ditta fortificação.* O Ouvidor da Comarca de Barcelos devia angariar para a obra pessoas das comunidades vizinhas de Viana[18]. Nesse mesmo ano, em Agosto os vereadores convocam o *thenente general de artelharia*, Miguel Lescol no sentido de solicitar a sua presença em regime de permanência em Viana para a continuidade das obras da fortaleza[19].

Imagens de marca de Viana setecentista, ainda hoje perscrutável na Viana do Século XXI, o cais e a fortaleza, são amplamente referenciadas nas obras impressas e manuscritas da época.

Descreve em 1706 a Corografia Portugueza: "Tem hum caes de pedraria, que começa no fim da villa no sitio, que chamão o Papanata & acaba junto a barra no mar largo, com um reducto no fim, aonde se vão recrear os moradores. Tem na boca da barra huma inexpugnável fortaleza respeitada das Naçoens estrangeiras (…)"[20].

Em a Fénix Vianeza, o autor menciona o cais como "obra tão magestoza (…) que no senhorio de Portugal se não acha semelhante, porque alem de ser muito alto,

14 A.H.M.V.C., "Acórdãos – 1642-1643", fls. 27v.
15 A.H.M.V.C., "Acórdãos – 1647", fl. 28v.
16 A.H.M.V.C., "Acordaons 1650", fls. 5v.-7v.
17 A.H.M.V.C., "Acordaons 1651", s/fls.
18 A.H.M.V.C., "Acordaons 1660", fls. 17-17v.
19 A.H.M.V.C., "Acordaons 1660", fls.26-27
20 COSTA, 1706: 189.

muito largo, he muito forte, feito todo de pedra d'esquadria (...) que principia do magnifico Convento de São Bento, lavado todo o Lima até se entranhar pelas ondas do Oceano, servindo-lhe de remate hum grande forte, o qual pode jugar oito peças d'Artilharia por ser sua plante espherica"[21].

O porto de mar e o forte mereceram especial destaque na descrição da freguesia de Monserrate, apresentada nas Memórias Paroquiais – "Tem um porto de mar que foy hum dos notáveis do Reyno, em quanto as areias não impediram a entrada de grandes embarcaçoens no qual entravão sacenta e satenta navios (...). Fica a barra no destricto desta freguezia garnecida da parte do Norte de hum famozo caes, com seu forte e postes para se amararem com segurança as embarcaçoens (...)"[22].

Estas infra-estruturas de grande envergadura que consumiam uma significativa quantia das rendas e receitas municipais eram complementadas por outra tipologia de obras públicas: ruas, praças e construção de pontes; obras que se destinavam a suprir necessidades básicas da comunidade que, como referimos, tinham especial impacte as relacionadas com o abastecimento de água. Neste ponto gostaríamos de precisar que as medidas municipais recaiam essencialmente na manutenção, reparação e conservação das redes de captação e distribuição de água para os chafarizes e fontes municipais, referências que se plasmam de forma muito vincada nas Vereações a partir de 1604. Este tipo de intervenções envolvia obrigatoriamente mestres pedreiros com vasta experiência, não nos passa incólume, nomes como os dos mestres pedreiros Damião Lopes e Pedro Lopes, contratados pela Câmara Municipal, respectivamente em 1606 e 1610, para a reparação dos chafarizes da rua do Postigo e S. Domingos, mestres pertencentes a uma família de prestigiados pedreiros locais, activos em Viana desde o século XVI[23]. Estes contratos, com periodicidade de um ano, são em muitos casos dilatados, como aliás observamos no caso do mestre pedreiro João Rodrigues que adjudica com a Câmara as obras de manutenção dos chafarizes entre 1701 e 1705[24]. Caso paradigmático que se testemunha com o mestre pedreiro António Lopes Trindade, contratado pelo município, por um longo período, que decorreu entre 1729 e 1749[25].

Se este tipo de obras implicava consideráveis encargos, outras houve, como as que se realizavam em edifícios públicos, que assumiam expressão nas contas públicas. Importa contudo salientar que se trata de áreas de intervenção que exigiam o recurso a mão-de-obra especializada como se constata das tabelas que se seguem.

---

21 NORTON, 1981: 152-153.

22 INATT – *Dicionário Geográfico 1758. Memórias Paroquiais*, vol. 39, n.º 149, fls. 881-886.

23 A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1606, fls. 20v.-21; A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1610, s/fls.

24 A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1698-1701, fls. 93v.-94v.; Actas da Câmara 1701-1706, fl. 32v.; Actas da Câmara 1701-1706, fls. 66.-66v.

25 A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1731-1738, fls. 28-29; Actas da Câmara 1744-1748, fls. 27-28; A.D.V.C., Fundo Notarial de Viana do Castelo, Livro de Notas, Tabelião: COSTA, Baltazar Gomes da, 2.º Ofício, fl. 274.

**Quadro n.º 1** – Abertura de ruas e praças, construção e reparação de pontes

| *Data* | *Descrição da Obra* | *Autor* |
|---|---|---|
| 1610, 29 de Dezembro | Referência a uma praça nova, mandada construir na Ribeira, como local destinado à feira quinzenal[26]. Esta praça receberia o comércio de pescado, uma vez que o local onde se realizava anteriormente a venda de peixe, a Porta da Ribeira, era bastante exíguo[27]. | |
| 1632, 7 de Janeiro | Decisão sobre a abertura de uma rua para permitir a serventia à fonte do Gontim, tendo sido estabelecidas negociações com a comunidade religiosa do convento do Carmo[28]. | |
| 1698, 12 de Abril | Execução da calçada da rua da Bandeira, desde o extremo de S. Vicente até à casa de Domingos Dias[29]. | Manuel Afonso e Domingos Pires da Lage (pedreiros) |
| 1698, 7 de Maio | Obra da rua de S. Sebastião, desde Santa Clara até ao Campo do Forno[30]. | António Martins Aleixo (pedreiro) |
| 1699, 21 de Janeiro | Obra da calçada da rua dos Cabreiros[31]. | Domingos Lourenço (pedreiro) |
| 1701, 2 de Janeiro | Adjudicação da obra da calçada da rua das Correias[32]. | Manuel Fernandes Portela (mestre pedreiro) |
| 1716, 15 de Abril | Decisão sobre a construção de uma ponte e os seus impactes sobre a barra da vila[33]. | |
| 1751, 28 de Julho | Proposta da Câmara aos concelhos circunvizinhos no sentido de co-financiarem a reedificação da ponte, por serem directamente beneficiados com essa infra-estrutura[34]. | |
| 1756, 4 de Julho | Obra da calçada da rua da Piedade e o conserto da rua da Bandeira[35]. | António Lopes Trindade Bento Lourenço (mestres Pedreiros) |
| 1761, 21 Janeiro | Conserto da rua de Altamira[36]. | |
| 1768, 9 de Novembro | Decisão sobre a restituição da Praça das Couves, que havia sido desactivada. Era necessário um local onde se pudessem vender hortaliças de manhã e forragem para os animais de tarde[37]. | |
| 1774, 28 de Maio | Referência às obras das ruas da Bandeira e da Picota[38]. | |
| 1785, 23 de Julho | Adjudicação do arruamento da zona das tendas e tabernas do campo da feira da Senhora da Agonia[39]. | |

[26] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1610, fls. 43-43v.
[27] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1610, fls. 50-52.
[28] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1632, fls. 47v.- 48.
[29] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1696-1698, fls. 3-3v.
[30] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1698-1701, fl. 4v.
[31] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1698-1701, fl. 30.
[32] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1698-1701, fls. 88-88v.
[33] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1713-1717, fls. 91v.-93.
[34] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1750-1752, fls. 135v.-136.
[35] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1753-1754, fls. 35v.-37
[36] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1760-1766, fl. 34.
[37] A.H.M.V.C., Acórdãos 1766-1770 fl. 64v.
[38] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1770-1776, fls. 169-169v.
[39] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1781-1788, fls. 108v.-109.

**Quadro n.º 2** – Abastecimento público de água

| *Data* | *Descrição da Obra* | *Autor* |
|---|---|---|
| 1606, 23 de Dezembro | Decisão sobre a construção de um chafariz no cruzeiro de Altamira[40]. | |
| 1624, 3 de Março | Obra do encanamento da água da fonte do Espírito Santo, para a rua da Bandeira[41]. | Domingos Pires e Manuel Afonso (pedreiros) |
| 1632, 7 de Janeiro | A Câmara determinou fazer uma captação de água para a fonte do Espírito Santo[42]. | |
| 1646, 7 de Janeiro | A Câmara decidiu nomear uma pessoa encarregue de superintender as obras das fontes que se faziam[43]. | Martim Casado Jácome |
| 1651, 20 de Novembro | Reforço do abastecimento de água ao convento de S. Domingos, a partir do chafariz da vila[44]. | Gonçalo de Araújo Africano (mestre Pedreiro) |
| 1680, 27 de Janeiro | Aplicação das rendas do imposto sobre o azeite para as obras dos chafarizes[45]. | |
| 1717, 11 de Setembro | Referência às obras de captação de água para abastecimento do convento de S. Domingos[46]. | Manuel Bento Brochado [pedreiro(?)] |
| 1729, 6 de Fevereiro | Obra dos aquedutos das águas provenientes do chafariz do Campo do Forno[47]. | António Lopes Trindade, morador na Portela, Viana (mestre pedreiro) |
| 1731, 20 de Setembro | Obra de encanamento da água do chafariz do Campo do Forno para o chafariz do Postigo[48]. | António Lopes Trindade (oficial de pedreiro) |
| 1744, 25 de Agosto | Referência à manutenção dos canos dos chafarizes da vila, na sequência da falta de água que se sentia[49]. | António Lopes Trindade, (fontaneiro) |
| 1749, 8 de Outubro | Obra de captação de água de uma mina e respectivo encanamento[50]. | António Lopes Trindade, morador no lugar da Portela, Viana (mestre pedreiro)<br>João Alves Bispo, morador na freguesia da Areosa, Viana (mestre pedreiro) |
| 1755, 7 de Maio | A Câmara pronuncia-se sobre o encaminhamento das águas dos aquedutos públicos, que desembocavam no chafariz de S. Domingos, considerando-as de grande utilidade aos fregueses de Monserrate.[51] | |
| 1767, 22 de Abril | Reforma do paredão por onde circulavam ao aquedutos das águas públicas, convocando para esse efeito, o mestre dos aquedutos.[52] | |

40 A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1781-1788, fls. 44-45.
41 A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1624, fls. 18v.-19.
42 A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1632, fls. 50-50v.
43 A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1646, fl. 3v.
44 A.H.V.C., Actas da Câmara 1651, fls.38v.-39v.
45 A.H.V.C., Actas da Câmara 1651, fls. 53v.-54.
46 A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1717-1720, fls. 53-53v.
47 A.D.V.C., Arquivo Notarial de Viana do Castelo, Tabelião: GUIMARÃES, José Ribeiro, 7.º Ofício, fls. 56-56v.
48 A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1731-1738, fls. 28-29.
49 A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1744-1748, fls. 27-28.
50 A.D.V.C., Fundo Notarial de Viana do Castelo, Livro de Notas, Tabelião: COSTA, Baltazar Gomes da, 2.º Ofício, fl. 274.
51 A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1755-1757, fls. 2-5.
52 A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1766-1770, fls. 27-27v.

| *Data* | *Descrição da Obra* | *Autor* |
|---|---|---|
| 1768, 7 de Dezembro | Foi ordenado a restituição aos tanques públicos, da água que havia sido canalizada para o convento de S. Teotónio.[53] | |
| 1771, 23 de Dezembro | Pedido de exame aos aquedutos devido à falta de água que se fazia sentir.[54] | |
| 1774, 22 de Junho | Construção de um novo chafariz na Praça das Couves. Foram mandadas examinar as arcas de água.[55] | |
| 1774, 1 de Julho | A Câmara sublinha a necessidade de terminar o chafariz do cais de S. Bento.[56] | |
| 1778, 19 de Fevereiro | A Câmara mandou examinar as mães de água do Fincão, os aquedutos públicos e os particulares.[57] | |

**Quadro n.º 3** – Edifícios e equipamentos público – as marcas do poder

| *Data* | *Descrição da Obra* | *Autor* |
|---|---|---|
| 1599, 31 de Julho | Provisão Régia dirigida à Câmara ordenando a mudança do pelourinho do sítio onde se encontrava (omite o local) para a uma nova praça que se construía no Postigo[58]. | Fernão Dias (Pedreiro) |
| 1683, 24 de Novembro | Vistoria aos edifícios da Câmara e Audiência para se definir o programa de obras a realizar[59]. | |
| 1684, 22 de Abril | Decisão sobre a nova Casa da Câmara e Cadeia[60]. | |
| 1698, 24 de Dezembro | Adjudicação da obra da Casa da Roda[61]. | José Rodrigues (oficial de pedreiro) |
| 1699, 3 de Fevereiro | Remate da obra de carpintaria da cadeia[62]. | Manuel Gonçalves (oficial de carpinteiro) |
| 1699, 7 de Fevereiro | Adjudicação da obra do edifício da Câmara[63]. | João Rodrigues (mestre pedreiro) |
| 1701, 2 de Janeiro | Adjudicação da obra de carpintaria do edifício da Câmara[64]. | Manuel Fernandes (carpinteiro) |
| 1701, 17 de Outubro | Conclusão das obras de reedificação da Casa da Câmara, alvenaria, carpintaria, reboco, estuque e telhados[65]. | Francisco Fernandes Cerdal, morador em Viana (mestre de obras) |
| 1724, 5 de Maio | Execução da obra da Casa da Roda, Cadeia e Alfândega[66]. | José Meira (mestre carpinteiro) |

[53] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1766-1770, fls. 66v.-67.
[54] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1766-1770, fls. 69v.-70v.
[55] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1766-1770, fls. 175-176 A água seria retirada da taça inferior do chafariz do Campo do Forno, os canos seriam de chumbo, forrados de pedra.
[56] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1766-1770, fls. 176-177.
[57] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1776-1781, fls.97-98.
[58] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1599, fls. 38-39.
[59] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1683-1685, fl. 28.
[60] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1683-1685, fls. 30v.-31.
[61] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1698-1701, fls. 26v.-27.
[62] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1698-1701, fl. 34.
[63] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1698-1701, fl. 34v.
[64] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1698-1701, fl. 88v.
[65] A.D.V.C., Arquivo Notarial de Viana do Castelo, Tabelião: ROCHA, António da Silva, MACIEL, João António, ROCHA, Francisco José, 5.º Ofício, fls. 124v.-125.
[66] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1721-1726, fl. 112v.

| *Data* | *Descrição da Obra* | *Autor* |
|---|---|---|
| 1733, 22 de Agosto | Adjudicação da obra da Alfândega Real[67]. | Domingos Vieira (mestre carpinteiro) |
| 1740, 11 de Agosto | Vistoria às obras dos alpendres construídos pela confraria do Santíssimo Sacramento[68]. | Manuel Pinto Vilas Lobos; Manuel Alves Martins e António Trindade. (mestres pedreiros) |
| 1744, 19 de Março | A Câmara manda colocar a pregão da obra do conserto da Alfândega Nova[69]. | |
| 1769, 13 de Junho | Reedificação da Alfândega Nova, Cadeia, chafariz do Postigo e cais[70]. | |
| 1770, 26 de Setembro | Reparação e conserto da cadeia[71]. | |
| 1771, 7 de Agosto | Criação de uma escola de retórica, grego, gramática e filosofia, no edifício do convento de S. Teotónio[72]. | |
| 1772, 26 de Agosto | O risco definido pelos mestres pedreiros para as obras do cais de S. Bento implicava a anexação de terreno conquistado ao rio, o que valorizava, na opinião do Senado, a frente urbana da vila, dignificando o pelourinho que aí existia e o convento de S. Bento que ficava mesmo em frente ao terreiro[73]. | |
| 1773, 7 de Julho | Pintura e reboco da Cadeia e Casa da Câmara[74]. | Paulo Rodrigues de Oliveira, da freguesia de Afife |
| 1774, 9 de Abril | A Câmara ordenou que os alpendres do Santíssimo Sacramento que se localizavam no Postigo fossem destapados, por prejudicarem o aspecto estético da vila causando entraves à movimentação de pessoas[75]. | |
| 1774, 23 de Abril | Decisão sobre a demolição dos arcos do São Bom Homem e Cavalcante[76]. | |
| 1774, 30 de Abril | Provisão real a ordenar a construção de uma Casa da Pólvora[77]. | |
| 1776, 19 de Junho | Adjudicação das obras da Casa da Câmara[78]. | João Ferreira (pedreiro) |
| 1776, 31 de Julho | Adjudicação da obra de madeiramento da Casa da Câmara[79]. | Simão Gonçalves (carpinteiro) |
| 1777, 1 de Março | Decisão sobre a obra dos estuques da Casa da Câmara – fachada principal[80]. | |
| 1777, 17 de Dezembro | Obra do passeio público para recreio dos habitantes de Viana, usando para o efeito o terreno que servia de entrada ao convento Santo António[81]. | |

[67] A.D.V.C., Arquivo Notarial de Viana do Castelo, Tabelião: GUIMARÃES, José Ribeiro, 7.º Ofício, fls. 93v.-94v.
[68] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1739-1744, fls. 59v.-61v.
[69] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1744-1748, fls. 58-58v.
[70] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1766-1770, fls.77v-78.
[71] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1770-1776, fls. 6v.-8.
[72] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1770-1776, fls. 55v.-63v.
[73] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1770-1776, fls. 106v.-108.
[74] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1770-1776, fls. 144v.-145v.
[75] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1770-1776, fls. 158v.-159v.
[76] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1770-1776, fls. 161v.-162v.
[77] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1770-1776, fls. 164-165v.
[78] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1770-1776, fls. 4-4v.
[79] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1770-1776, fls. 12-12v.
[80] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1770-1776, fls. 32-32v.
[81] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1776-1781, fls. 90-91.

As rendas municipais asseguravam também encargos religiosos, em particular com os edifícios e as fábricas da igreja[82].

Neste contexto, balizaremos a intervenção do município entrando em linha de conta com o papel que lhe coube em matéria executiva, isto é, as obras que efectivamente por direito e dever devia assegurar e providenciar e outras, dependentes das deliberações municipais - deferimento e despachos de autorização de obras em e de edifícios públicos por solicitação de um variado leque de requerentes.

## Obras e encomendas municipais para a Colegiada de Viana do Castelo

Segundo dados compulsados por Manuel António Fernandes Moreira em 1522, as rendas da Câmara de Viana eram de 147.200 réis, sendo as despesas de 137.300 réis. A maior fatia, no valor 66.000 réis, equivalente a 48% do total, correspondia à terça da igreja[83]. Como despesas obrigatórias tinham o custeamento das festas reais e sustentação do culto e as obras do corpo da igreja; os sinos, relógio e o órgão estavam também debaixo da sua alçada[84].

As intervenções do município na igreja Matriz estão documentadas, praticamente desde a construção do templo, em inícios do século XV, quando este dirige em 1439, um pedido a D. Afonso V para obter autorização e financiamento para custear a construção da torre, uma sacristia e alpendres. De facto, a fábrica do corpo da igreja matriz e as torres, estavam sob alçada municipal.

À luz do relato das Memórias Paroquias de 1758, a matriz evocativa da colegiada de Santa Maria Maior, pouco havia alterado em comparação com o relato de Vilas-Boas de 1710-1715: "tem vinte altares, o altar-mor da Senhora com irmandade, o do Santíssimo com irmandade, o de São Caetano, o de São Bernardo, o do Espirito Santo, com irmandade, o da Senhora da Graça, o das Almaz com irmandade, o da Senhora da Piedade, o de São Miguel com irmandade, o de São Braz, o da Senhora da Luz com irmandade, o de São Thome, o de Christo, o de Jezus com irmandade, o da Senhora da Consolação o de São Bartholomeu, o da Senhora da Conceição o de Santa Catharina o de São Nicolao com irmandade, o de Santo António"[85].

O esquema seguinte procura ser uma reconstrução do que seria a distribuição das capelas e respectivas invocações na segunda metade do século XVIII.

---

[82] CAPELA, 1995: 35.

[83] MOREIRA, 1992: 42.

[84] MOREIRA, 1996: 199. Quanto às festas religiosas da obrigação da Câmara, o autor identifica a do Corpo de Deus, Anjo Custódio, Santa Isabel, São Filipe, São João, São Sebastião, Santa Maria Maior e Santos Mártires (Santa Revocata, São Teófilo e São Saturnino),.

[85] CARDONA, 2004 (Vol. II. Anexo V, Transcrições, Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, Viana do Castelo).

**Figura n.º 1**

1 – Capela-mor
2 – Capela do Santíssimo Sacramento
3 – Capela do Santo Cristo
4 – Capela dos Mareantes
4.1 – Altar de S. José
4.2 – Altar de N.ª Sr.ª do Rosário
5 – Capela do Espírito Santo
5.1 – Altar de S. Pedro
5.2 – Altar de S. Paulo
6* – Capela de S. Bernardo
7* – Capela dos Inocentes
8 – Capela dos Camaridos
9 – Capela de Nossa Senhora da Piedade
10 – Capela de S. Bartolomeu, teve invocação de Santiago. Actualmente é dedicada à Senhora dos Artistas.
11 – Capela das Almas
12 – Capela de N.ª Sr.ª das Dores
13 – Capela de S. Cristóvão
14 – Baptistério
15 – Sacristia de N.ª Sr.ª da Assunção
16 – Acesso à tribuna do retábulo-mor
17 – Sacristia do Santíssimo Sacramento
17.1 – Primeira casa ou casa dos bancos
17.2 – Casa da Cera
17.3 – Cartório/consistório do Santíssimo Sacramento
18 – Sacristia dos Mareantes
19 – Sacristia do Espírito Santo
19.1 – Consistório do Espírito Santo
20 – Torre do Espírito Santo
* Informação retirada do Livro das Sepulturas da confraria do Espírito Santo (1708, 27 de Agosto)

Vários interesses de ordem institucional convergiram no espaço da igreja Matriz de Viana, com reflexos e expressão nas obras que aí foram realizadas pelos diferentes actores. Algumas destas obras, não muitas, nem significativas dependeram do arbítrio da mitra primacial bracarense, outras deveram-se à iniciativa privada, em especial à aristocracia local, grande parte delas partiu da dinâmica dos movimentos laicais, as confrarias e um número específico de intervenções esteve a cargo da Câmara.

O estudo da documentação municipal permite-nos destacar três níveis de intervenção da Câmara Municipal de Viana do Castelo, na igreja Matriz: obras de construção e manutenção do templo; encomendas relacionadas com artes decorativas e um terceiro nível, o do relacionamento institucional com os restantes actores sedeados no espaço paroquial – a igreja e as confrarias, com reflexo na gestão física do mesmo.

## Construção e manutenção do templo

Uma escritura de contrato e obrigação assinada pela Câmara a 20 de Agosto de 1619 marca a sucessão de intervenções, mais sistemáticas na igreja paroquial de Santa Maria Maior, Colegiada Matriz de Viana do Castelo.

Esta escritura descreve os contratos de obras de carpintaria, pedraria e ferragens, indiciando que por essa altura o templo passava por uma grande reforma na sua cobertura. A obra de carpintaria foi adjudicada a João Ribeiro, “arquitecto de carpintaria”, natural de Guimarães, a Pedro Gonçalves e Francisco Gomes, carpinteiros, moradores em Viana, por preço de 1.320.000 réis. Trabalhando com uma equipe de oito oficiais, comprometem-se a dar pronta toda a asnaria, ripagem e forro do tecto pela Páscoa de 1620, de forma a proceder-se, faseadamente, ao telhamento da nave da igreja. A obra de pedraria foi entregue aos mestres pedreiros António Gonçalves do Lago e Pedro Lopes de Viana e Pedro Soeiro da freguesia de Moreira de Geraz, do mesmo concelho, por preço de 190.000 réis, ficando a seu cargo o fornecimento da pedra lavrada para assentar o telhado da igreja. Neste contrato é adjudicado aos mestres ferreiros Gonçalo Martins e Gonçalo Anes a execução dos tirantes de ferro e ferragens, obra que se executaria durante o mês de Fevereiro de 1620[86].

Na vereação de 9 de Maio de 1620 é deliberado nomear uma pessoa “entendida” que acompanhasse as obras de pedraria e carpintaria, entretanto adjudicadas, para assegurar que as mesmas respeitavam o traçado definido. Escolheram António Pires o Velho, morador em Viana, “pessoa de muita artesania e entendimento”[87].

O juiz de fora, os vereadores, o procurador do concelho e o procurador dos mesteres reúnem-se novamente a 29 de Janeiro de 1629 para adjudicar o relógio a instalar na torre norte da Matriz. Lourenço Fernandes foi o mestre armeiro contratado, natural de Viana do Castelo. Receberia pelo equipamento 60.000 réis. O relógio tocaria sempre que a Câmara ordenasse, nas festas principais e em caso de fogo ou aproximação de inimigos[88].

As actas da Câmara de 1 de Outubro de 1631 indicam que foram colocadas a pregão e adjudicadas as obras de pintura das seis frestas da igreja Matriz ao pintor João Machado[89].

Na reunião de 3 de Abril de 1660 referem o incêndio que assolou a sacristia dos cónegos da colegiada.[90] Este incêndio teria destruído o espólio da Câmara depositado nesse espaço, nomeadamente alfaias e objectos litúrgicos como se induz nesta mesma vereação, em que se fez a entrega ao procurador do concelho de 30 marcos de prata

---

[86] CARDONA, 2004 (Vol. II. Anexo I, Transcrições, Documentação Notarial de Viana do Castelo, Doc. n.º 1).

[87] CARDONA, 2004 (Vol. III, Anexo I, Quadros. A Encomenda de Obras no Concelho de Viana do Castelo, 1600-1650). A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1620, s. fls.

[88] CARDONA, 2004 (Vol. II. Anexo I, Transcrições, Documentação Notarial de Viana do Castelo, Doc. n.º 5).

[89] CARDONA, 2004 (Vol. III, Anexo I, Quadros. A Encomenda de Obras no Concelho de Viana do Castelo, 1600-1650). A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1631, fl. 37v.

[90] CARDONA, 2004 (Vol. III, Anexo I, Quadros. A Encomenda de Obras no Concelho de Viana do Castelo, 1650-1700). A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1660, fl. 14.

e 9,5 onças salvas do incêndio[91]. O P.e Pedro de Almeida Couraça, na sua obra *Fénix Vianeza*, descreve desta forma o incêndio: "No ano de 1656, ardeu a principal sacristia com muita perda d'ornamentos, e muita quantidade de prata, a qual perdas foi avaliada em muitos mil cruzado [...]"[92].

Um capítulo de visita obrigará a Câmara, em 1682, a aplicar parte do rendimento do imposto das sisas nas obras de reparação da igreja Matriz[93].

No século XVIII a Câmara determina o conserto da abóbada da torre, para impedir as chuvas de danificar o relógio, procedendo à reposição do forro do último tramo do sobrado[94]. A torre continua a ser alvo das intervenções da Edilidade, especialmente em 1723, quando adjudicam a Agostinho Ferreira da Rocha, mestre sirgueiro, a obra da fundição do relógio[95]. Este mestre encarregar-se-á da execução de um novo relógio em Dezembro de 1743[96].

Um novo sino para a torre da igreja é encomendado, por decisão da Câmara, em 1724[97]. Este equipamento, que a Câmara era obrigada a prover, devia ser mantido nas mais perfeitas condições, como se documenta em 1744, com uma nova fundição do sino, obra examinada pelo sargento-mor e engenheiro mestre relojoeiro e em 1785, quando se colocam editais convocando todos os pedreiros e ferreiros a concorrer para a obra da armação do sino do relógio da igreja Matriz[98].

O frontispício da Matriz apresentava sinais de degradação, "estava arruinado indecente e cheio de ervas e musgos," providenciando a Câmara a limpeza necessária. Assim decidem em Junho de 1791. Este tipo de intervenções relacionadas com a manutenção da igreja Matriz e todas as outras destinadas ao ornamento do templo estavam definidas numa antiga provisão régia, no livro do Foral Grande, conforme referem, devendo, por esse facto, o provedor da comarca considerar todas as despesas com as obras necessárias à igreja Matriz[99].

A Câmara actuou diligentemente, pelo menos inicialmente, no sentido de se proceder à reconstrução da igreja Matriz logo após o incêndio de 1806.

Uma semana após a ocorrência assumiram as despesas que se fizeram com a extinção do fogo e convocaram os cónegos da colegiada para definir regras de actuação, com

---

[91] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1660, fl. 14.

[92] NORTON, 1981: 153.

[93] CARDONA, 2004 (Vol. III, Anexo I, Quadros. A Encomenda de Obras no Concelho de Viana do Castelo, 1650-1700). A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1682-1683, fls. 10v.-11

[94] CARDONA, 2004 (Vol. III, Anexo I, Quadros. A Encomenda de Obras no Concelho de Viana do Castelo, 1700-1750). A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1717-1720, fls. 132-132v.

[95] CARDONA, 2004 (Vol. III, Anexo I, Quadros. A Encomenda de Obras no Concelho de Viana do Castelo, 1650-1700). A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1721-1726, fls. 76-76v.

[96] CARDONA, 2004 (Vol. III, Anexo I, Quadros. A Encomenda de Obras no Concelho de Viana do Castelo, 1700-1750). A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1739-1744, fls. 209-210

[97] CARDONA, 2004 (Vol. III, Anexo I, Quadros. A Encomenda de Obras no Concelho de Viana do Castelo, 1650-1700)- A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1721-1726, fls. 101-102

[98] CARDONA, 2004 (Vol. III, Anexo I, Quadros. A Encomenda de Obras no Concelho de Viana do Castelo, 1750-1800). A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1744-1748, fls.12 -13; Actas da Câmara 1781-1788, fls.100v.-101

[99] CARDONA, 2004 (Vol. III, Anexo I, Quadros. A Encomenda de Obras no Concelho de Viana do Castelo, 1750-1800). A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1788-1794, fls.107v.-108

o objectivo de dar início ao programa de obras de reconstrução[100]. A 1 de Fevereiro de 1806 convocam as confrarias da Matriz, solicitando destas corporações apoio financeiro para a empreitada. A confraria do Espírito Santo assumirá a reconstrução da sua capela, ampliando-a em comprimento e executando o retábulo de acordo com o risco previamente aprovado pela Câmara. A confraria do Santíssimo Sacramento informa a Câmara que faria tudo o que fosse necessário para a recuperação da igreja, incluindo a capela e o retábulo. Quer num caso, quer noutro ambas as confrarias obrigaram-se a assinar escritura pública com estas declarações[101].

## Artes decorativas

Nesta rubrica, antes de documentarmos as intervenções mais frequentes, de responsabilidade municipal, e referimo-nos especificamente aos órgãos encomendados, gostaríamos de salientar as intervenções que implicaram directa e indirectamente capelas do espaço paroquial e respectivos ornamentos: uma reporta-se ao séc. XVI, precisamente a 21 de Maio 1524 data em que colectivamente a Câmara Municipal, a Misericórdia e a confraria do Espírito Santo, para enobrecimento da igreja Matriz, decidiram fazer uma capela, em frente à capela do Santo Nome de Jesus dos Mareantes, na forma de cruzeiro, na qual construiriam um altar com as imagens da Misericórdia e do Espírito Santo e onde colocariam também as imagens dos Santos Apóstolos. Nesta capela dir-se-iam os ofícios divinos de uma e outra irmandade. Paralelamente decidiram fazer uma sacristia com seus armários para guardarem as pratas e ornamentos[102].

A colocação de um cadeiral na capela-mor, por iniciativa do cabido da colegiada (que originou uma veemente reacção da confraria do Santíssimo Sacramento), levantou celeuma com a Câmara que dirigiu ao cabido da Sé Primaz, em Setembro de 1730, uma carta informando dos graves inconvenientes que havia em serem colocadas cadeiras na capela-mor. Em resposta, o cabido afiançava que não se colocaria nada na capela-mor sem consentimento prévio destes e da Câmara[103].

Da encomenda municipal, provavelmente para a Matriz, fez parte uma imagem de Nossa Senhora que em 1754 é encomendada ao mestre pintor vianense Manuel José de Gouveia[104].

As obrigações da Câmara, no espaço da paróquia, incluíam também a música e, neste plano, gostaríamos de destacar a do órgão, obrigatória nas funções régias e nos momentos litúrgicos mais solenes, como por exemplo a assistência nas missas de Vésperas da Paixão, Semana Santa e Vésperas da Páscoa. As vereações registam os

[100] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1806-1822, fls. 4v.-6
[101] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1806-1822, fls. 7-7v.
[102] Arquivo da Igreja Matriz de Viana do Castelo, "Tombo das Escrituras e mais papéis pertencentes a esta irmandade do Espírito Santo [...] até ao ano de 1659 [...]", fls. 56v.-57v.
[103] CARDONA, 2004 (Vol. III, Anexo I, Quadros. A Encomenda de Obras no Concelho de Viana do Castelo, 1700-1750). A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1731-1738, fls. 183v.-184
[104] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1753-1754, fls. 86-87v.

nomes dos diversos mestres capela e organistas contratados para o cumprimento deste desiderato e os investimentos feitos nas aquisições e manutenções deste equipamento. Foram quatro, pelo menos, os órgãos encomendados pela Câmara[105].

Trabalhámos as vereações referentes às encomendas e aos consertos dos órgãos desde finais do primeiro quartel do século XVII. Ao organeiro Tomé da Costa foi adjudicada a 15 de Fevereiro de 1620, a obra de um novo órgão[106]. Este equipamento será reparado em 1638, sendo feitas intervenções ao nível da caixa e dos mecanismos, concretamente os canos em falta, 40.000 réis foi o valor dos honorários cobrados pelo mestre organeiro bracarense Sebastião Fernandes[107].

Em Setembro de 1701 a Câmara assinará escritura de contrato referente à reparação do órgão da Matriz com o mestre "de obra e construtor organeiro", natural de Braga, Geraldo Vieira, também autor dos apontamentos, pela quantia de 120.000 réis, pagos pelas rendas da Câmara[108]. É nossa convicção que só em 1719 se decide o douramento da caixa do órgão. A informação é ventilada pelo termo de Vereação que determina, nesse mesmo ano, a adjudicação da pintura da caixa do órgão pelo lance mais baixo[109].

Tudo leva a crer que o organeiro bracarense tenha sido avençado pelo município para assegurar a afinação do órgão da Matriz. Esta ideia é transmitida na acta de Janeiro de 1730, na qual referem especificamente que Geraldo Vieira era detentor do partido de afinação do órgão da Matriz de Viana e como há muito que não executava a afinação do referido instrumento, por se encontrar distante, propõem que o mesmo partido transitasse para Pedro Francisco Cerdal, natural e morador em Viana, pessoa experiente no ofício de afinador, porquanto fazia a afinação do órgão da capela dos Mareantes na mesma igreja[110].

Numa nova audiência, os reverendos da colegiada, reiterando que o órgão se encontrava bastante danificado, manifestam urgência na execução de um novo equipamento. Tendo conhecimento da presença em Viana do padre Lourenço da Conceição Sousa, residente no Porto e mestre perito em órgãos, solicitaram que o mesmo examinasse o da Matriz, informando da viabilidade da sua reutilização. Temendo os párocos que o órgão não ficasse capaz, comprometem-se a comparticipar na obra da caixa do novo órgão.

Presente em Câmara, o mestre Lourenço da Conceição, depois de examinar o órgão da Matriz, informou que o mesmo não se encontrava capaz de afinar ou

---

[105] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1624, fls. 23-23v.; Actas da Câmara 1631, fl. 14; Actas da Câmara 1647, fl. 29 (cota: 764); Actas da Câmara 1651, s/fls.; Actas da Câmara 1686-1687, fl. 6; Actas da Câmara 1696-1698, fl. 32; Actas da Câmara 1721-1726, fls. 129v.-130; Actas da Câmara 1731-1738, fls. 237-237v.; Actas da Câmara 1776-1781, fls. 32-32v. ; Actas da Câmara 1781-1788, fls. 5-5v.

[106] CARDONA, 2004 (Vol. III, Anexo I, Quadros. A Encomenda de Obras no Concelho de Viana do Castelo, 1600-1650). A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1620, s. fls.

[107] CARDONA, 2004 (Vol. III, Anexo I, Quadros. A Encomenda de Obras no Concelho de Viana do Castelo, 1600-1650). A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1638/1639, fl. 5v.

[108] CARDONA, 2004 (Vol. II. Anexo I, Transcrições, Documentação Notarial de Viana do Castelo, Doc. n.º 15).

[109] CARDONA, 2004 (Vol. III, Anexo I, Quadros. A Encomenda de Obras no Concelho de Viana do Castelo, 1700-1750). A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1717-1720, fls. 132-132v.

[110] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1726-1731, fls. 130-130v.e fls. 144-145v.

reparar. A Câmara decidiu que se fizesse o órgão novo à vista dos apontamentos que já se haviam feito, solicitando um orçamento a Lourenço da Conceição. Os apontamentos foram previamente vistos pelo mestre capela Rafael da Gama Coelho. A obra do novo órgão seria então adjudicada por 350.000 réis, dando-lhe o órgão velho, comprometendo-se o mestre organeiro a concluí-lo e a colocá-lo no seu sítio em Dezembro de 1730. Este equipamento encontrava-se numa das paredes da nave da igreja Matriz[111].

Para a conservação do instrumento a Câmara é obrigada a aplicar uma medida extrema. Em Fevereiro de 1745 decidem proceder a mais uma reparação do órgão e interditar a sua utilização fechando-o de forma a evitar que nele tocassem invariavelmente muitas pessoas, impedindo por esta via que se agravassem os danos causados ao instrumento[112].

A Câmara gastava uma verba anual de 40.000 réis correspondente ao órgão, tocado diariamente nas missas da Matriz. Este valor era acrescido de mais 33.000 réis, despendidos com o mesmo equipamento quando era usado nas suas festas[113].

A necessidade de executar um novo órgão é ventilada em 1759[114]. A obra será adjudicada, por decisão da Câmara de 6 de Maio de 1761, a Juam Fontanes, mestre organeiro, castelhano, pela quantia de 117.000 réis[115].

## O relacionamento institucional. Impactes no espaço paroquial

O relacionamento da Câmara, que tinha obrigações na igreja Matriz, com as outras instituições sedeadas no mesmo espaço, era em alguns casos de cooperação e inter-ajuda e noutros, de confronto e ruptura.

Da documentação extraímos alguns exemplos nos quais se esclarece melhor este intrincado mundo de interesses institucionais em conflito. Em finais de 1610 a Câmara está reunida para deliberar acerca dos 500.000 réis que era obrigada a pagar para os encargos dos cónegos nomeados para a Matriz, valor retirado das receitas das contas correntes ou dos rendimentos da Câmara. Achavam-se prejudicados com essa situação vendo esta contribuição como um grande inconveniente, pelo facto dos cónegos não representarem a Câmara nas igrejas para as quais eram nomeados, neste caso particular, agravado pelo facto dos cónegos serem jovens e poderem renunciar.

---

111 CARDONA, 2004 (Vol. III, Anexo I, Quadros. A Encomenda de Obras no Concelho de Viana do Castelo, 1700-1750). A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1731-1738, fls. 153-157

112 CARDONA, 2004 (Vol. III, Anexo I, Quadros. A Encomenda de Obras no Concelho de Viana do Castelo, 1700-1750). A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1744-1748, fls.12 -13

113 A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1748-1750, fls. 51v.-53

114 CARDONA, 2004 (Vol. III, Anexo I, Quadros. A Encomenda de Obras no Concelho de Viana do Castelo, 1750-1800). A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1758-1760, fls. 60v.-61. A 12 de Dezembro de 1759, em audiência conjunta, os cónegos e o arcipreste da Matriz, juntamente com o prior da igreja paroquial de Monserrate, informam que o órgão da colegiada se encontrava incapaz para os ofícios divinos, por se encontrar degradado e desafinado, por não ter sido reparado nos últimos trinta anos. Propõem à Câmara a execução de um novo instrumento, colocado no corpo da igreja Matriz, recebendo a parede em frente um outro órgão falso.

115 CARDONA, 2004 (Vol. III, Anexo I, Quadros. A Encomenda de Obras no Concelho de Viana do Castelo, 1750-1800). A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1760-1766, fls. 41-43

Estes argumentos são reforçados com o custo avultado que se fazia com as obras do cais e da barra[116].

A vereação de 4 de Julho 1663 encerra um termo de denúncia, contra o arcipreste, tesoureiro e cónegos da Matriz, que não faziam o devido acompanhamento do culto divino, infringindo desta forma as obrigações que lhes eram atribuídas: dizer missa na terça-feira e assistir aos enfermos. Referem ainda a atitude negligente do cabido da Matriz no acompanhamento da procissão de Santa Isabel, organizada pela Câmara[117].

As relações entre a Edilidade e o cabido da colegiada atingem níveis muito críticos em finais de setecentos, processo que se vinha agravando desde meados do século XVII, período em que começam a emergir os conflitos entre as partes. Assim, em reunião de vereação datada de 4 de Março de 1793, é lida uma denúncia apresentada pela confraria do Santíssimo Sacramento contra os cónegos da colegiada que não consentiram a utilização do órgão, propriedade da Câmara, nas funções do Lausperene, ignorando a licença conferida pela Edilidade aquela confraria. A discussão entre a confraria e os cónegos, foi, segundo informam, violenta, "athe chegar ao nunca visto escandallo". O motivo da discórdia estava relacionado com o facto dos cónegos da colegiada não quererem comparticipar com mais 8 tostões para os músicos, na sequência do aumento introduzido em instrumentos e vozes, não consentindo que estes ocupassem o coro, onde sempre cantaram. Esta atitude de resistência por parte dos cónegos mereceu da Câmara, a seguinte reacção: "[…] que já de antigos sisthemas e envelhecidas intrigas, estão costumados a causar as mayores desordens e contra os direitos que esta Camera sustenta sobre o dominio da mesma Matriz, que foi sempre padroado desta Camera". Comentário revelador de antecedentes de conflituosidade. Este posicionamento extremo por parte dos cónegos da Matriz leva a Câmara a decidir a proibição do mestre capela de tocar nas funções dos cónegos da Matriz, interditando-lhes também o uso e toque do relógio[118].

Os conflitos estão ao rubro em 1801. Em vereação de 22 de Agosto desse ano, na sequência de mais uma desautorização cometida pelos cónegos aos direitos da Câmara, na presença da nobreza e do povo, convocados a esse acto, convêm que, de facto, os cónegos eram "causa notória e continua desde tempos antigos, de todas as desordens que aconteciam na villa […]", umas vezes usurpando e atacando a administração da igreja, cujo padroado a Câmara preservava, outras vezes afrontando as confrarias instituídas naquele templo. Referem que com uma das confrarias, certamente a do Santíssimo Sacramento, os pleitos ascendiam a mais de cinquenta. Concluem que o principal motivo destes conflitos era "huma prepotencia e orgulho dos mesmos reverendos conegos", que "com hum escandallo de grandes e pequenos, não acompanharão a procissão real que saía da Matriz com o Santíssimo Sacramento em acção de graças pelo felis nascimento da serenissima senhora infanta". A reposição

[116] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1610, fls. 28-99v.

[117] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1663, fls. 17-18v.

[118] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1788-1795, fls. 173-175

da ordem passaria, segundo a edilidade, na comunicação da ocorrência ao príncipe regente, restituindo à Câmara a fábrica e a administração da igreja[119].

Se esta postura é manifestamente de oposição aos cónegos da colegiada, outras houve de abertura e convergência, nos casos das encomendas das obras dos órgãos, acatando as propostas do cabido da colegiada, executando de forma lesta as obras dos referidos instrumentos e, aquando do incêndio de 1806, que obrigou em definitivo ao estabelecimento de tréguas entre as duas entidades, até então em ruptura.

Esse compromisso institucional é acordado a 28 de Janeiro de 1806, data da audiência marcada com o arcipreste e cónegos da colegiada para se manifestarem a respeito da destruição da igreja Matriz e das medidas a aplicar para a sua reconstrução.

Entre o juiz de fora, o arcipreste e os cónegos da Matriz foram ponderadas as razões de uma e outra parte sobre os direitos de propriedade e uso da igreja Matriz "incendiada e absolutamente queimada na noite do dia desanove do corrente mês", acordando o seguinte: o cabido da colegiada retornaria à igreja assim que estivessem concluídas as obras de reconstrução, mantendo o uso de celebrar diariamente as horas canónicas, como havia sido instituído por D. Justo Baldino, bispo de Ceuta, no ano de 1483; realizariam todas as tarefas que eram obrigados; residiriam na igreja o pároco e o arcipreste, exercendo todas as funções paroquiais próprias da sua obrigação; o cabido da colegiada ficaria a pertencer à fábrica da igreja, recebendo pelo fabriqueiro todos os emolumentos e ofertas que por costume se pagavam pelas sepulturas da igreja, sendo estes obrigados, do rendimento da fábrica, a fazer consertos menores, obras que não exigissem despesas de maior vulto.

A Câmara, como representante do povo, proprietária do corpo da igreja, transferia para o cabido o direito que tinha de deliberar sobre os pedidos de particulares para realizarem na igreja actos religiosos; a Câmara mantém o direito de mandar celebrar na igreja Matriz, as funções reais e outras quaisquer a que fosse obrigada por costume, sem impedimento por parte do cabido; aplicavam o mesmo princípio para as funções extraordinárias. O reverendo cabido passa a ser obrigado a assistir e a acompanhar todas as funções reais e outras de carácter extraordinário; o cabido ficaria com o uso do órgão, para mandar tocar pelos mestres capela, pagos pela edilidade, na condição desta preservar o direito de posse sobre o equipamento. Por este acordo, o cabido da colegiada reconhecia a propriedade da Câmara sobre o corpo da igreja, fixando através de escritura pública, estes direitos acordados entre as partes[120].

Num outro nível, a Câmara colabora voluntariamente com as confrarias da Matriz. Registe-se o apoio financeiro concedido à confraria de São Sebastião, em 1637, quando estes pretenderam fundar de novo a sua confraria[121]; ou como se verifica em Junho de 1702, ao concederem licença à confraria do Espírito Santo para a utilização do órgão

---

[119] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1788-1795, fls. 86-86v.

[120] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1806-1822, fls. 4v.-6.

[121] CARDONA, 2004 (Vol. III, Anexo I, Quadros. A Encomenda de Obras no Concelho de Viana do Castelo, 1600-1650). A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1637, fls. 24-24v.

por ter comparticipado na sua reparação[122]; ou por exemplo em 1740, quando, em Agosto, concedem licença à confraria do Santíssimo Sacramento para executar a obra dos alpendres, que a edilidade recomenda serem vistoriados pelo engenheiro militar Manuel Pinto Vilalobos e pelos mestres pedreiros Manuel Alves Martins e António Lopes Trindade[123]. Finalmente e ainda em referência a esta confraria, a seu pedido, a Câmara concederá a 1 de Dezembro de 1832, o rendimento dos sinos, sepulturas e fábrica que lhe pertenciam para, com esse dinheiro, a confraria fazer face a todos os pequenos consertos que se impunham na fase final da reconstrução da Matriz após o incêndio, reconhecendo a Câmara ter sido a confraria do Santíssimo Sacramento a principal impulsionadora das obras que se haviam arrastado por 26 anos[124].

## Obras sujeitas a deferimento e despachos municipais

Como afirmámos anteriormente, Câmara delibera sobre um vasto leque de solicitações apresentadas por diversas instituições religiosas. Os pedidos que chegam à Câmara são de diversa natureza desde a identificação de locais para a fundação de unidades conventuais, como sucederá na primeira metade do Século XVII, com os complexos monacais de S. Francisco[125], e Santa Cruz, este último sob proposta apresentada em 1602 pelo geral da Ordem, D. Sebastião da Graça[126].

Delibera sobre as mais variadas matérias relacionadas com as obras de reedificação da unidade conventual das religiosas de S. Bento: reconstrução e reparação do convento, reabilitação de muros, alargamento da cerca, posterior demolição, abastecimento de água [127].

Pronuncia-se, por solicitação do arcebispo, sobre a fundação de uma nova paróquia em Monserrate[128]. Autoriza a fundação de ermidas, igrejas e capelas por solicitação de oficiais mecânicos, confrarias, militares e particulares[129].

---

[122] CARDONA, 2004 (Vol. III, Anexo I, Quadros. A Encomenda de Obras no Concelho de Viana do Castelo, 1700-1750). A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1701-1706, fls. 16-16v.

[123] CARDONA, 2004 (Vol. III, Anexo I, Quadros. A Encomenda de Obras no Concelho de Viana do Castelo, 1700-1750). A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1739-1744, fls. 59v.-61v. Uma das fontes de rendimento desta confraria provinha das receitas auferidas com o aluguer dos espaços da feira.

[124] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1827-1832, fls. 24-26v.

[125] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1610, fls. 30-32v.; fls. 35-35v.; fls. 36-38 Em 1610 a Câmara é chamada a deliberar sobre a escolha do local, para a mudança do convento de S. Francisco do Monte.

[126] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1624, fls. 38v.-39; A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1755-1757, fls. 65-67v.; fls. 81v.-84v.; A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1766-1770, fls. 56v.-57; fls. 66v.-67v. Com invocação de S. Teotónio a Câmara deliberará sobre as obras de reedificação desta unidade apresentada pelos cónegos regulares de Santa Cruz de Coimbra em 1756; sobre a cedência de meio anel de água para esta unidade que se encontrava em obras, até à posse administrativa do edifício por ordem régia em 1768.

[127] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1698-1701, fls. 47-48; A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1706-1713, fls. 26-26v.; A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1726-1731, fls. 57v.-58v.; fls. 62-62v.; fls. 116-117; A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1753-1754, fls. 17v.-19v.. Deliberações registadas na documentação municipal entre 1699 a 1796.

[128] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1621, fls. 4-6.

[129] A.H.M.V.C.; Actas da Câmara 1621, fls. 29v.-31; A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1637, fls. 24-24v.; A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1744-1748, fls. 33v.-34, fls. 93-93v., A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1750-1752, fls. 69v.-70.

## Património sacro municipal

Sem nos ser possível, factualmente, determinar a localização do retábulo de Cristo, que presumimos, corresponderá à capela com a mesma invocação na igreja Matriz, é-nos apresentada na documentação municipal, uma deliberação tomada a 21 de Agosto de 1610 que culminaria no douramento *do retabolo do Christo*, igual ao retábulo do Bom Jesus da Igreja de São Domingos. Apolinário de Andrade, mestre pintor dourador, adjudicou esta obra, a ser paga pelas rendas do Concelho, conforme o decurso dos trabalhos[130].

O edifício municipal esteve a partir de finais do século XVII, sujeito a um intenso programa de obras que finalizaram em 1701, e implicaram novas intervenções no seu altar como nos confirma o *Termo da rematação da obra do oratório da camara* de 20 de Março de 1703, que menciona o contrato com o pintor vianense Manuel Cardoso do Vale, para pintar o retábulo, dossel e altar bem como encarnar a imagem de Cristo. O retábulo devia ser dourado como anteriormente estava e o dossel pintado de azul com estrelas de ouro. O ouro devia ser do mais subido. O frontal devia ser pintado como os restantes. O mestre pintor obrigava-se a entregar a obra concluída no mês de Abril desse mesmo ano[131].

Está documentada a execução de uma nova estrutura retabular em 1747, o remate da obra foi feito pelo mestre imaginário local António Rodrigues Pereira[132]. Esta estrutura é novamente intervencionada em 1789, quando em Vereação decidem proceder às reparações necessárias ao oratório da Casa da Câmara, bem como a aquisição de novas cortinas, toalha de linho para o altar, seis castiçais de madeira dourados e cruz à romana dourada[133]. As cortinas, em damasco, foram executados pelo mestre alfaiate António Nicolau Pereira[134].

A dinâmica artística municipal, no contexto das obras que era obrigada a prover, as de carácter militar, as que se relacionavam com a criação, ampliação e adaptação de infra-estruturas urbanas – praças, ruas, edifícios públicos e as que se orientavam para suprir as necessidades básicas da população, como o abastecimento de água, exigiam a presença de artistas e artífices, com ampla e comprovada experiência formativa e técnica – engenheiros e mestres pedreiros de que se destacam nomes como Miguel L'Escole; Manuel Pinto Vila Lobos ou António Lopes Trindade. Nas artes decorativas e especialmente para igreja Matriz de Viana do Castelo, o município reúne um importante escol de mestres entalhadores, imaginários, pintores e douradores, peritos na sua arte, que acentuam e reforçam o importante papel que coube à Câmara de Viana, como encomendante de relevo. O cruzamento das encomendas municipais, com as que se produziram por iniciativas dos grupos de encomendantes mais referidos

---

[130] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1610, s. fls.

[131] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1701-1706, fls. 35v.-36.

[132] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1744-1748, fls. 171v.-172; Actas da Câmara 1744-1748, fls. 181-181v.

[133] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1788-1794, fls.86v.-87.

[134] A.H.M.V.C., Actas da Câmara 1788-1794, fl. 100. A obra dos cortinados foi decidida na vereação de 12 de Março de 1791.

pela historiografia de arte à escala regional, impõem-se cada vez mais, no cenário do processo da encomenda artística.

## Fontes e bibliografia

### Fontes

A.H.M.V.C., Arquivo Histórico Municipal de Viana do Castelo – Actas da Câmara.

A.H.M.V.C., Arquivo Histórico Municipal de Viana do Castelo, Acórdãos.

### Bibliografia

CAPELA, Viriato José, 1994 – "As Contas da Câmara de Viana (1740-1770). Limites da sua Autonomia Financeira", in *Estudos Regionais*, Boletim Cultural, n.º 15. Viana do Castelo.

CARDONA, Paula Cristina Machado, 2004 – *A Actividade Mecenática das Confrarias nas Matrizes do Vale do Lima nos séculos XVII a XIX*, 4 vols. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Tese de doutoramento policopiada).

COSTA, P.e António Carvalho da, 1706 – *Corografia Portugueza e Descripçam Topográfica do Famoso Reino de Portugal*, 1.ª edição. Lisboa.

INATT – *Dicionário Geográfico 1758. Memórias Paroquiais*, vol. 39, n.º 149, fls. 881-886.

MOREIRA, Manuel António Fernandes, 1992 – "Viana nas suas Origens – de Póvoa marítima a vila e sede do concelho", in *Estudos Regionais*, Boletim Cultural, n.º 12. Viana do Castelo, pp. 38-44.

MOREIRA, Manuel António Fernandes, 1995 – *Os Mareantes de Viana e a Construção da Atlantidade*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo.

MOREIRA, Manuel António Fernandes, 1996 – "Os Mercadores Banqueiros de Viana no século XVII", in *Cadernos Vianenses*, tomo 21. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, pp.29-45.

MOREIRA, Manuel António Fernandes, 1996 – *O Município e os forais de Viana do Castelo*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo.

NORTON, Manuel Artur, 1981 – "Fénix Vianeza ou Vianna Renascida em o Átrio", in *Arquivo do Alto-Minho,* 3.ª série, XXVI, vol. VI. Viana do Castelo.

# Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro: ponte de artistas entre dois mundos

*Regina* ANACLETO

No Rio de Janeiro vivia, nos anos trinta do século XIX, uma ainda não muito numerosa colónia de portugueses, que, na sua maior parte, manifestava interesses semelhantes e procurava conviver, a fim de estreitar laços comuns; por isso, poucos anos após a independência, gerou-se entre eles a ideia de fundar um centro associativo que lhes possibilitasse "isolarem-se na doce recordação das coisas da pátria e na ilustração do espírito, pela leitura sã dos bons autores e dos periódicos da época"[1].

Do grupo, pelo papel relevante que desempenharam dentro da associação, não pode deixar de se destacar o Dr. José Marcelino da Rocha Cabral, que actuou como o verdadeiro mentor espiritual do movimento e Francisco Eduardo Alves Viana, responsável pela redacção dos primeiros estatutos.

Rocha Cabral, nascido a 17 de Agosto de 1806, no concelho de Macedo de Cavaleiros, "em função das ideias adeantadas de progresso que abertamente professava"[2], por via da usurpação de D. Miguel, viu-se na necessidade de deixar o reino e acabou, após ter vagueado pela Europa, por, em 1828, aportar ao Rio de Janeiro, onde já encontrou outros colegas a exercer a advocacia, com destaque para António José Coelho Louzada, Alberto António de Morais Carvalho e Caetano Alberto Soares[3]; tratava-se de um homem culto e brilhante, que aliava às capacidades jornalísticas as de eloquente legista. Alves Viana, por seu turno, havia nascido na Ilha da Madeira e era comerciante, estabelecido bem no coração da velha urbe, ali mesmo, na rua do Ouvidor[4].

A cidade do Rio de Janeiro assumiu-se como pioneira na fundação daquele tipo de associações, pois logo a 14 de Maio de 1837, num domingo, quarenta e três imigrados se reuniram na casa do advogado português Dr. António José Coelho Louzada, que se situava no n.º 20 da antiga rua Direita, hoje 1.º de Março, a fim de assinar a certidão de nascimento do Gabinete Português de Leitura.

---

1 TABORDA, s/d: 10.
2 CERQUEIRA, 1903: 26.
3 MARTINS, 1913: 12.
4 TABORDA, s/d: 16-17; TAVARES (dir. de), 1977: 22.

Seria interessante conhecer o ambiente carioca em que se movimentava aquele grupo de portugueses, "varões prestantes", "homens robustos pela fé e pela abnegação", sempre "movidos pelo amor do nome nacional", onde pontificava o Dr. José Marcelino, mas tal, neste contexto, torna-se impraticável, embora não totalmente incontornável, pois Carlos Malheiro Dias deixou-nos um bem eloquente retrato da casa do Dr. Coelho Louzada[5].

Reunido o cenáculo de imigrados, presidido pelo dono da casa e pelo então encarregado de negócios de Portugal, João Baptista Moreira, fundaram, naquela "primeira reunião de portuguezes, que tem havido no Imperio em um estabelecimento proprio por elles creado"[6], não apenas o Gabinete Português de Leitura, mas muito mais do que isso, insuflaram vida à colónia portuguesa do Rio de Janeiro.

Com efeito, "a sociedade instituida em 1837 sob o nome de *Gabinete Português de Leitura* (...) é uma associação particular, regida por seus estatutos e pela lei das sociedades civís, que tem por fim promover a instrução entre os seus associados e não associados com a organização e manutenção de uma livraria de caracter literário e científico, em obras impressas ou manuscritas, sôbre quaisquer assuntos e em diversos idiomas. A sociedade realiza também, com o mesmo objectivo, prelecções ou conferências, em sessões públicas, e poderá, ainda, promover a impressão, à sua custa, das obras que lhe sejam ofertadas por seus autores e a reimpressão das que, por se terem esgotado as anteriores edições, haja conveniência em publicar de novo e sem ferir direitos de quem quer que seja"[7].

A directoria, ali eleita, desde logo corroborou a principal finalidade da agremiação, que foi fundada "intuito da sua [dos imigrados] illustração, da illustração geral, e de concorrer para restaurar a gloria literaria da sua patria"[8]. Por isso, unindo a consciência do saber a um sentimento patriótico, durante o seu mandato, organizou catálogos que servissem para a encomenda de livros, adquiriu manuscritos raros, obteve obras de autores portugueses, assinou três periódicos de Lisboa, dois do Porto, dois de Londres, dois de França e um de Buenos Aires, "todos, dos que costumão trazer mais amplas e veridicas noticias commerciais, e politicas"[9]. Simultaneamente, subscreveu ainda os jornais brasileiros que então se publicavam.

Com estas aquisições, que se prolongaram, com uma maior ou menor intensidade, ao longo de mais de século e meio de existência, a que se somaram legados e doações, particulares ou estatais, o Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro conseguiu formar a sua, ainda hoje, portentosa livraria; contudo, infortunadamente, deixou perder a maior parte das colecções de jornais resultantes das subscrições. Na realidade, esta biblioteca que funcionava como um "vasto repositorio dos varios ramos do saber humano", em 1860 contava já com cerca de 33.000 volumes[10], em 1879, o seu acervo rondava os cinquenta mil exemplares[11] e, no ano seguinte recebia, por

---

[5] TABORDA, s/d: 13-14; TAVARES (dir. de), 1977: 15-16.
[6] MARTINS, 1913: 10.
[7] *Real Gabinete Português de Leitura. Resumo histórico*, 1940: 7.
[8] MARTINS, 1913: 10.
[9] TABORDA, s/d: 28.
[10] MARTINS, 1913: 13.
[11] *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1879*, 1880: 4-5.

assinatura e remetidas de todo o mundo, nada menos do que noventa e um títulos de publicações periódicas[12].

Até 1860 a sociedade adquiriu obras muito valiosas, impressas e manuscritas, com particular relevância para uma primeira edição de *Os Lusíadas* que havia pertencido à casa setubalense da Companhia de Jesus[13]. Neste contexto, não admira pois que, em 1880, fosse considerada a mais importante biblioteca do Brasil, depois da Pública do Rio de Janeiro[14].

O Gabinete Português de Leitura teve a sua primeira sede no sobrado do número 83 da rua de S. Pedro, embora, em 1842, se tivesse transferido para a rua da Quitanda, onde ocupou o edifício com número 55, um "belo prédio de três pavimentos, de fachada azulejada e beiral de telhas de canal esmaltadas em Alcobaça"[15]; no entanto, o espaço necessário para guardar os numerosos livros que possuía tornou-se exíguo e, em 1850, a directoria viu-se obrigada a procurar novo abrigo, desta feita, na já "periférica" rua dos Beneditinos, número 12.

Mas a biblioteca não parava de aumentar e a casa da rua dos Beneditinos acabou por deixar de caucionar as exigências da associação, impelindo as directorias, pelo menos a partir de 1861, a pensar na construção de um edifício próprio que respondesse com comodidade e eficácia às carências e objectivos da instituição.

Foi também, e paradoxalmente, mais ou menos por esta altura que a colectividade passou por uma crise que quase se pode denominar de crescimento. É que entre os mais velhos, que haviam fundado o Gabinete e uma geração de imigrados jovens, chegados ao Brasil a partir de 1842, veio a travar-se, em sucessivas assembleias, uma luta cerrada, porque os segundos, entre os quais se contavam Fernando Castiço, Manuel de Melo, Ernesto Cibrão, Xavier Pinto, Constantino Lemos, Melo e Faro, José Coelho Lousada, Joaquim da Costa Ramalho Ortigão, Francisco Ramos Paz e outros, gente ligada à novas correntes estético-literárias, pretendiam a reforma das colecções da biblioteca e um amplo alargamento do círculo de influências em que a instituição se movimentava[16].

Inserto neste contexto, ou não, "a necessidade mais urgente do Gabinete Portuguez de Leitura [era] uma casa propria para a sua bibliotheca, com as vastas proporções que requer[ia] a sua avultadissima livraria", mas a directoria, apesar da boa vontade, sem ajuda, pouco faria; levar a porto seguro um empreendimento de tamanha monta só seria possível, se todos "carrega[ssem] uma pequena pedra", o que permitiria "em curto espaço de tempo poder ver a conclusão de um edificio que attestar[ia] no futuro o patriotismo e a dedicação dos actuaes accionistas do Gabinete"[17].

---

[12] *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1880*, 1881:1-4.

[13] TABORDA, s/d: 32.

[14] *Juizo da imprensa do Rio de Janeiro acêrca do relatorio da Directoria do Gabinete Portuguez de Leitura em 1880. Terceiro centenario de Camões*, 1881: 13.

[15] CASTRO FILHO, 1977: 32.

[16] MARTINS, 1913: 15.

[17] *Relatorio do Gabinete Portuguez de Leitura, apresentado em sessão de Assembléa Geral de 24 de Fevereiro de 1861 pelo respectivo director José Peixoto de Faria Azevedo*, 1861: 2.

A transferência do centro para a rua dos Beneditinos não fora favorável ao desenvolvimento da instituição e cerceara mesmo a possibilidade de frequentar a biblioteca, pois o edifício encontrava-se distante do eixo nevrálgico da cidade; talvez por isso, a directoria pensava em construir a sede num lugar acessível e, em 1871, comprou o prédio onde funcionava o Hotel São Pedro, na rua da Lampadosa, actual Luís de Camões, bem perto da do Ouvidor e a dois passos da da Quitanda. Era ali, "no bairro das artes e dos estudos" que se ia erguer "mais este templo da ciência". No ano seguinte, sob a presidência de Boaventura Gonçalves Roque, certamente depois feito visconde do Rio Vez e que, a partir de 1881 veio viver para Portugal, tendo passado a exercer as funções de representante do Gabinete, no nosso país, foi adquirido um outro edifício, que confinava com o primeiro.

O espaço destinado a acomodar os livros apresentava-se cada vez mais limitado, ao ponto de a direcção se ver obrigada a, como refere o *Relatorio* das actividades concernente ao ano de 1872, "com mais razão do que no anno ultimo", no que toca a publicações recentes, ter apenas adquirido as "de mór procura" e, quanto às que deveriam completar as colecções, se ver obrigada a uma total inépcia[18].

Uma vez que os terrenos adquiridos pelo Gabinete na rua da Lampadosa se encontravam já desonerados, a ideia de fazer construir o edifício começa a arrogar-se em formas mais palpáveis. Neste mesmo ano de 1872 a directoria recebeu, graças aos bons ofícios do comendador Miguel Couto dos Santos e do vice-director João Maria de Miranda Leone, dois projectos que se destinavam à casa da sua livraria; o primeiro, "no gosto da renascença italiana"[19], saíra da pena do arquitecto Pedro Bosisio e o segundo, traçado por Rafael da Silva Castro, "adoptava no seu desenho a architectura *manuelina*, que no edificio dos *Jeronymos em Belém*, consubstanciou o que Camões fez na poesia epica, e frei Luiz de Souza na prosa descriptiva"[20].

Aliás o posicionamento de Castro, assumindo uma atitude tipicamente romântica, capaz de criar ambientes significativos, carregados de sugestões culturais e emotivas, resultava do desejo de uma certa elite local[21], como se encontra bem patente nas decisões que os elementos mais empenhados do Gabinete, pertencentes, na sua maior parte a um destacado extracto económico e social, acabavam por tomar.

Aproximava-se, entretanto, o tricentenário da morte de Camões e, face à comunhão dos sócios mais representativos com as conotações que envolviam este acontecimento, a instituição não pretendia nem desejava manter-se alheia à efeméride, tendo já a directoria, no seu relatório de 1878, aventado a hipótese de aderir às comemorações[22].

A ideia foi bem acolhida e, dentro deste espírito, o Gabinete, desejando ligar o nome do poeta ao instituto através de um laço perpétuo, escolheu um vínculo de pedra, dando simbolicamente início, nesse dia, à construção da sua nova biblioteca.

---

18 *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro apresentado em sessão da Assembleia Geral de 1 de Junho de 1873 pelo director Boaventura Gonçalves Roque*, 1873: 7.

19 MARTINS, 1913: 21.

20 MARTINS, 1913: 21.

21 BRENNA, 1987: 41.

22 *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1879*, 1880: 15.

Além disso promoveu uma edição especial de *Os Lusíadas*[23], que receberam letra de forma na casa lisboeta de Castro Irmão. Adolfo Coelho reviu o texto e elaborou um vocabulário camoniano que foi aposto à publicação; José Duarte Ramalho Ortigão redigiu o prefácio; Reinaldo Carlos Montóro escreveu uma nota histórica sobre o estabelecimento[24]. O frontispício do poema aparece adornado com um retrato de Camões, magnífica gravura de Pannmaker e cada canto iniciava-se e terminava com vinhetas alusivas, desenhadas por Macedo, Pedroso e Columbano, com cunhos abertos por Pedroso, Severini e Alberto.

Mas as festividades não se ficaram por aqui: iluminações, regatas, uma marcha *flambeaux* e outras manifestações, ombrearam com a récita que na noite de 10 de Junho se efectuou no Imperial Teatro D. Pedro II; tratou-se de um sarau artístico-literário, minuciosamente preparado, que "correspondeu amplamente aos desejos [dos organizadores] e excedeu, talvez, a geral expectativa"[25], pois contou com a assistência de mais de três mil pessoas. Joaquim Nabuco foi o orador oficial e os artistas Lucinda Simões (Catarina de Atayde) e Furtado Coelho (Camões), nos principais papéis, interpretaram a peça "Tu só, puro amor" escrita expressamente para a ocasião por Machado de Assis. A festa contou ainda com a concorrência de Artur Napoleão, conhecido e reputado maestro e compositor[26].

A fim de celebrar o centenário do épico e perpetuar a data do "assentamento da pedra fundamental do novo edifício", facto este que se transformou no acto mais relevante das comemorações camonianas levadas a cabo pelo Gabinete e que havia sido aprovado, sob proposta da directoria, já na sessão do conselho deliberativo de 10 de Junho de 1879, foi cunhada uma medalha, que funcionaria como "uma lembrança duradoura da augusta solemnidade do centenario de Camões, data memoravel que fulgurará perpetuamente nos annaes da humanidade"[27]; cunhada em Paris sobre "trabalho do bem reputado gravador francez Janvier"[28], parece que o desenho, da responsabilidade de Angelo Agostini[29], se apresentava "assaz incorrecto".

Aquando do momento em que se consumou a decisão de integrar o lançamento da pedra fundamental da biblioteca nas comemorações camonianas, o "plano do edificio, cuja fachada principal ser[ia] modelada no estylo *manuelino*", estava entregue ao "provecto e distinto architecto o Sr. commendador Bethencourt da Silva" o que significava a certeza antecipada de se tratar de uma "obra de merito". Desde logo ficou assente que "a fachada *manuelina* vir[ia] completa de Lisboa, e que no plano da obra entra[ria] consideravel material de ferro"[30].

---

23 *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1879*, 1880: 17; *RELATORIO da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1880*, 1881: 48.
24 TABORDA, s/d: 56.
25 *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1880*, 1881: 18-21.
26 L., G., 1888: 58-59.
27 *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1880*, 1881: 6.
28 *Juizo da imprensa do Rio de Janeiro acêrca do relatorio da Directoria do Gabinete Portuguez de Leitura em 1880. Terceiro centenario de Camões*, 1881: 14.
29 *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1880*, 1881: 18.
30 *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1879*, 1880: 10-11.

Através de tudo o que então se escreveu acerca do assunto e daquilo que se consegue enxergar nas entrelinhas, visiona-se de forma bem clara o desejo da directoria de fazer construir um imóvel que se integrasse num programa "moderno", capaz de apresentar uma interligação perfeita entre as pedras "historicistas" e o ferro "industrial".

Entretanto e sem que se consigam vislumbrar com clareza todos os meandros, a verdade é que a directoria recebeu alguns projectos relacionados com o edifício vindos de Nova Iorque, passando, parcialmente, a integrar o acervo do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro; mas, como apenas se conservaram as plantas, tendo, os alçados, se é que existiram, desaparecido, permanece a dúvida de saber se eles se integravam também num estilo historicista. A verdade, porém, é que com os elementos disponíveis, não se consegue compreender a trama que se desenrola em torno de toda esta questão.

O projecto que havia sido encomendado, cerca de 1878, a Bethencourt da Silva, convém não esquecer, seria obrigatoriamente "modelado no estylo *manuelino*"; o artista, posteriormente, entregou ao Gabinete "um bello plano de forma elegantissima, apreciado e elogiado por quantos o têm visto", mas que, no entanto, foi preterido pelo "do edificio no estylo *manuelino*, traçado em Lisboa pelo architecto o sr. Raphael da Silva e Castro"[31].

Ao observar um desenho muito deteriorado que se encontra arquivado no Real Gabinete e que, tal como Giovanna Brenna[32], presumo ser a opção de Francisco Joaquim, não posso deixar de constatar que a fachada se insere dentro de um gosto historicista, mas não ultrapassa uma certa ambiguidade que fica muito longe da pincelada forte do estilo neomanuelino apresentado pelo português.

Contudo, não se pode deixar de ter em conta a formação de cada um e o local onde os dois homens trabalhavam, pois enquanto Silva Castro, sempre a conviver paredes meias com o manuelino, agregado ao ministério das Obras Públicas e a colaborar também nos Jerónimos, vivia na capital, o luso-francês, Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, havia nascido a bordo do veleiro *Novo Comerciante*, lá pelas bandas de Cabo Frio, fora discípulo de Grandjean de Montigny, completara os seus estudos na cidade dos papas e exercia a sua profissão no Rio de Janeiro.

O *Relatorio* de 80, publicado no ano seguinte, informa os sócios que Silva Castro traçara em Lisboa o projecto e já enviara o orçamento da frente do edifício, a fim de se poder deliberar acerca da adjudicação da obra, que devia ser executada na capital portuguesa; contudo, o *Parecer* apenso ao mesmo *Relatorio* e assinado a 24 de Abril de 1881, faz referência ao "plano da fachada" que "ha pouco [havia sido] dado á estampa no n.º 80 do *Occidente*, excellente revista illustrada de Lisboa, [e que] tem merecido o mais geral applauso"[33].

Como quer que fosse, a verdade é que, integrando as festas camonianas, a pedra fundamental do edifício foi lançada no dia 10 de Junho de 1880. O acto, a que estiveram presentes as autoridades mais representativas da cidade, decorreu na presença de grande número de convidados e do "concurso de muito povo", tendo sido transportada,

[31] *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1880*, 1881: 43.

[32] BRENNA, 1987: 43.

[33] *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1880*, 1881: 9.

no meio de grande solenidade, a primeira pedra para o local do assentamento "por S. M. o Imperador; [pel]o snr. ministro do Imperio, Barão Homem de Mello; [pel] o presidente da Illustrissima Camara Municipal, Dr. Adolpho Bezerra de Menezes; e [pel]o presidente da directoria do *Gabinete*"[34]. No pavilhão, previamente erguido para esse fim, teve lugar a leitura do "auto do assentamento da pedra fundamental do edificio para a bibliotheca do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro", que, de seguida, foi assinado por Sua Majestade e por muitos dos presentes[35].

Os trabalhos não se iniciaram logo de seguida, embora "a inauguração da nova bibliotheca est[ivesse] fixada pela directoria para 10 de Junho de 1884"[36], tempo bastante curto se se tiver em conta que a cantaria da fachada seria trabalhada em Lisboa e o ferro importado da Europa[37]. Para ver a obra efectivamente arrancar houve que esperar pelo dia 7 de Março de 1881, depois de terem sido estipuladas as condições que permitiram ao arquitecto Frederico José Branco passar a ser, por delegação da directoria, o administrador geral da construção[38]. Contudo, só a 15 de Outubro do mesmo ano chegaram ao Rio os desenhos do pavimento térreo e a indicação dos honorários mensais pretendidos por Castro, a fim de fiscalizar o trabalho dos canteiros e riscar os desenhos em tamanho natural[39].

A 15 de Novembro de 1881, o visconde do Rio Vez, então já em Lisboa, como representante do Gabinete, contratou com Germano José de Sales o fornecimento da cantaria destinada à zona da fachada correspondente ao piso térreo[40], mas, posteriormente, este contrato foi derrogado[41] e acabou por ser celebrado, através de escritura pública lavrada a 21 de Março de 1882, um outro, que previa o fornecimento da pedra para toda a fachada por onze contos de réis[42].

Um dia antes, a 20 de Março, também o escultor Simões de Almeida havia assinado o seu contrato com o Gabinete, a fim de estipular as condições que deviam servir de base à feitura das estátuas destinadas a ornamentar a frontaria[43]. Dentro de um programa consentâneo com o ideário que norteou a construção do edifício, deviam ser representados o infante D. Henrique, o iniciador das descobertas dos portugueses; Luís de Camões, o imortal cantor das glórias de Portugal; Vasco da Gama, o esforçado navegador que trouxe à pátria as riquezas da Índia e ensinou ao mundo o caminho para lá ir; e Pedro Álvares Cabral, o descobridor do Brasil. De acordo com o *Relatório*[44] deveria ainda encarregar-se de esculturar, para a fachada, quatro

---

34 *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1880*, 1881: 43.
35 ARGPLRJ – *Manuscritos e autógrafos*, pasta K, documento 1.
36 *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1881*, 1882: 7.
37 *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1881*, 1882: 26.
38 ARGPLRJ – *Livro de actas das sessões da directoria*, 1880-1896: 10-11.
39 ARGPLRJ – *Livro de actas das sessões da directoria*, 1880-1896: 42.
40 ARGPLRJ – *Livro de actas das sessões da directoria*, 1880-1896: 56-57.
41 *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1882*, 1883: 13.
42 ARGPLRJ – *Livro de actas das sessões da directoria*, 1880-1896: 66; ARGPLRJ – *Manuscritos e Autógrafos*, pasta N, documento 3.
43 ARGPLRJ – *Livro de actas das sessões da directoria*, 1880-1896: 66; ARGPLRJ – *Manuscritos e Autógrafos*, pasta N, documento 3.
44 *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1881*, 1882: 28.

medalhões que representassem Fernão Lopes, Gil Vicente, Alexandre Herculano e Garrett, mas, embora tivesse levado a cabo esse trabalho, ele encontra-se omisso na escritura. Os dois últimos apresentam-se insculpidos no portal da entrada, como se fossem os "guardiões eternos daquêle templo do saber humano"[45].

Os primeiros volumes idos de Lisboa com as pedras lavradas, chegaram ao Rio de Janeiro a 23 de Abril de 1882 e, entretanto, Germano Sales começara já a lavrar as portas interiores destinadas ao edifício[46].

Não se sabe ao certo quanto custou ao Gabinete, no total, o projecto de Castro e isto porque, no arquivo, se não encontra qualquer documento relacionado com o assunto; contudo existem alguns indicativos, porquanto o *Parecer* anexo ao *Relatorio* de 1881 insere uma extensa nota relacionada com despesas do edifício, onde se encontra lançada a verba de 561$920 réis pagas a Rafael da Silva Castro pelas plantas[47]; além disso, nos manuscritos do cartório da instituição conservam-se vários recibos assinados pelo arquitecto no valor de 50 mil réis[48] e que devem corresponder aos honorários mensais pedidos por Castro "pela direcção geral do trabalho e pelos desenhos em tamanho natural[49]. Restaria averiguar se a primeira verba englobaria todos os riscos e alterações ou se apenas se referiria aos últimos desenhos, porque, segundo a mesma fonte, ao arquitecto Branco, pela direcção das obras no Rio, àquela data, já havia sido entregue a choruda quantia de 3:300$000 réis.

O edifício do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, a que D. Carlos se dignou conceder o título de Real por decreto de 12 de Setembro de 1906[50], em 1884, já se encontrava exteriormente concluído e coberto[51]; com efeito, a estrutura superior deste 'templo da cultura' e mormente a do salão destinado à livraria, num primeiro momento pensada em madeira, acabou por ser, sob proposta de Frederico Branco, substituída, com vantagem, por uma outra de vidro e ferro. Ao apresentar esta proposta, o arquitecto demonstrou estar na posse de conhecimentos tecnológicos modernos, difundidos, sobretudo, no período romântico.

Na sessão de 12 de Junho de 1882, "o architecto Branco apresenta em oito desenhos os planos para a coberta de ferro do edificio e cupula para claraboia do salão da bibliotheca e mais accessorios descriptos em um orçamento de Manoel Joaquim Moreira & C.ª"[52]. A Directoria vai analisar esta proposta e, na semana seguinte, convoca uma reunião destinada a resolver o assunto e "adopta para cobertura do edificio, cupula, claraboias, e seus accessorios, tudo de ferro, o plano apresentado pelo architecto o Sñr. Frederico José Branco, em substituição do plano primitivo (...); sendo a preferencia baseada na grande superioridade do novo plano sobre o antigo, não só quanto á solidez

---

45 TABORDA, s/d: 88.
46 ARGPLRJ – *Manuscritos e Autógrafos*, pasta N, documento 5.
47 *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1881*, 1882: 5.
48 ARGPLRJ – *Manuscritos e Autógrafos*, pasta N, documento 4.
49 ARGPLRJ – *Livro de actas das sessões da directoria*, 1880-1896: 42.
50 ARGPLRJ – *Manuscritos e Autógrafos*, pasta K, documento 9; *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro. Actos e contas do exercicio de 1906-1907*, 1908: 8.
51 *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1883-1884*, 1885: 23.
52 ARGPLRJ – *Livro de actas das sessões da directoria*, 1880-1896: 76.

e menor peso, mas tambem quanto á bellesa da obra e / conveniencia de luz para o salão principal". É ainda de parecer que o trabalho seja concretizado no Brasil e não na Europa "em razão dos inconvenientes que podem surgir na collocação" e delega em Branco "os poderes necessarios para contractar a obra em vista do plano approvado, quer seja directamente com uma officina, ou pondo a obra em concurso entre diversos estabelecimentos, entre os quaes a directoria especialisa os de Manoel Joaquim Moreira & C.ª, A. J. de Mattos & C.ª e as officinas de Finnie Kemp"[53].

O trabalho acabou por ser entregue à firma de Manoel Joaquim Moreira & C.ª[54].

É interessante constatar que o entusiasmo e emoção, despertados pelo edifício do Gabinete Português de Leitura, não decorreram do facto de aquele ser, com grande margem de certeza, a primeira obra de estrutura metálica construída no Rio, mas giraram em torno do "belo estilo manuelino" patenteado pela sua arquitectura e da mensagem ideológica que continha[55].

As atenções, depois de 1884, voltaram-se para o interior do prédio, fazendo prosseguir os acabamentos e, simultaneamente, erguer as colunas, os varandins e as estantes destinadas a albergar o extraordinário espólio literário, que havia sido acumulado ao longo de cinquenta anos[56].

Não tendo sido possível que a inauguração da nova casa se realizasse a 10 de Junho de 1884, como inicialmente o presidente pensava e expressou no seu discurso[57], a directoria, nesse mesmo ano, acreditava poder "fixar o prazo final da construcção (…) no futuro anno de 1886"[58]; mas, na realidade, no mês de Janeiro desse ano ainda se apreciavam as propostas do concurso aberto para a adjudicação da pintura interna do edifício e para a obra de ferro e bronze da escada de ferro, portão, caixilhos e gradil. Com efeito, na sessão de 16 de Janeiro de 1886, a Directoria colocou à discussão os diversos orçamentos de pintura apresentados por Geraldo Peeci, Figueiredo de Braga e Frederico Antonio Steckell e os respeitantes ao ferro e bronze a utilizar no interior, enviados por de Manoel Joaquim Moreira & Comp.ª e por Costa Ferreira & Companhia.

Lidas as propostas "optou-se quanto á pintura, que a proposta mais vantajosa em preço e mais em condições de garantias na execução era a de Frederico Antonio Steckel, por isso se adoptava" e no que respeita ao ferro e bronze "depois de lidas e discutidas, foi igualmente acceita, pelas condições de preço e garantia de perfeita execução, a da officina dos Snr.es Manoel Joaquim Moreira & C.ª"[59].

O escultor Simões de Almeida, que se obrigara a entregar as estátuas da frontaria prontas em Maio de 1883, deve ter excedido em pouco o prazo estipulado, porque em Maio de 1882 já havia feito, em gesso, o modelo da estátua de Camões[60] e em Novembro

---

53 ARGPLRJ – *Livro de actas das sessões da directoria*, 1880-1896: 77.
54 ARGPLRJ – *Livro de actas das sessões da directoria*, 1880-1896: 94 e 96.
55 BRENNA, 1989: 165.
56 *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1883-1884*, 1885: 23.
57 *Discurso proferido pelo presidente da directoria na sessão inaugural do Conselho Deliberativo em 18 de Julho de 1881. Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro*, 1881: 9.
58 *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1883-1884*, 1885: 23.
59 ARGPLRJ – *Livro de actas das sessões da directoria*, 1880-1896: 169.
60 ARGPLRJ – *Manuscritos e Autógrafos*, pasta N, documento 4.

o da de Cabral[61]. Além disso, em 2 de Outubro de 1884 a Sociedade de Geografia de Lisboa enviou ao Gabinete Português de Leitura um ofício a agradecer a valiosa oferta dos modelos das quatro estátuas que devem decorar a fachada do edifício no Rio de Janeiro, a fim de ornamentar, na capital portuguesa, os salões daquela associação[62].

As estátuas, em 1885 já se "achavam collocadas no edificio" e parece que o efeito produzido era agradável, até porque as figuras se encontravam esculpidas com enorme correcção e tinham "toda a nobreza e severidade que a arte aconselha na grande estatuaria que é a grande idealisação dos heroes que a historia registra nas suas paginas gloriosas, e que as gerações vão elevando em pedestaes de ouro". Neste conjunto de estátuas heróicas, sobressai "o porte elevado [das figuras], a physionomia grave e severa, a atitude pousada e nobre".

Mas se a estatuária se inseria num programa historicista que exprimia a maneira de pensar e de actuar dos encomendantes e de alguns dos seus contemporâneos, sobretudo dos mais ilustrados, outro tanto decorre no que toca à pintura e à decoração dos interiores, bem como às obras de arte que enfeitam o edifício.

Ainda antes da inauguração, quando em 10 de Setembro de 1887 se festejou o quinquagésimo aniversário da fundação do Gabinete, a "livraria [já] se achava collocada nas galerias da grande sala da bibliotheca"[63] e as festividades puderam desenrolar-se nas novas instalações sitas na antiga rua da Lampadosa, embora as obras só se tivessem terminado em Setembro do ano seguinte e a inauguração oficial tivesse efectivamente acontecido a 22 de Dezembro de 1888.

O prédio manuelino, que os portugueses radicados no Rio de Janeiro ali deixaram como padrão da sua nacionalidade e como sucessão histórica do seu valor e da sua energia, acabou por custar, incluindo algum mobiliário, cerca de 600:000$000, soma importante, mas relativamente moderada, se se tiver em conta a sua alta qualidade. Evidentemente que o facto de não ter atingido valores mais elevados se deve à sábia administração "do intelligente architecto Sr. Frederico José Branco, que teve a gloria de inaugurar e terminar sem interrupção esta obra" e à dedicação desinteressada de todos quantos nela colaboraram; por isso a directoria, naquele momento, não podia deixar de expressar o seu grande reconhecimento aos "Srs. Manoel Joaquim Moreira & C., habeis e acreditadissimos industriaes d'esta cidade, pelos seus primorosos trabalhos de fundição e pela escrupulosa exactidão no cumprimento de seus contractos; [a]o Sr. Frederico Steckel, pelos seus inexcediveis trabalhos de pintura tão intelligentemente estudados e executados, e [a]os Srs. Carvalho Moreira & C., afamados fabricantes marceneiros, pelos seus admiraveis trabalhos de esquadria e mobilias, pelo esplendor e brilho da obra que empregaram na patriotica construcção"[64]. Contudo, apesar de reconhecer as qualidades dos referidos marceneiros, a directoria não se eximiu a comprar a mesa e as cadeiras góticas que deviam adornar o salão de honra, em Paris[65].

[61] ARGPLRJ – *Livro de actas das sessões da directoria*, 1880-1896: 94.
[62] ARGPLRJ – *Livro de actas das sessões da directoria*, 1880-1896: 144 e 145.
[63] *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1885-1888*, 1889: 60.
[64] *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1885-1888*, 1889: 69.
[65] *Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1885-1888*, 1889: 71.

O edifício do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, por expresso desejo dos seus impulsionadores, e dentro de um espírito romântico em que o historicismo e o patriotismo se apresentavam de mãos dadas, insere-se nos cânones neomanuelinos e filiou-se, como ficou bem patente, nos Jerónimos, esse "arco de triunfo por onde Portugal, senhor dos mares, entrou na História da Civilização!…"[66]; além disso, os responsáveis, escolheram um arquitecto nacional para o riscar, um escultor lisboeta para dar forma às monumentais estátuas e fizeram esculpir as pedras da sua fachada em Portugal.

Ao longo dos séculos constata-se que a pedra sempre foi o material preferido pelos portugueses para erguer as suas obras de arte e a magia e o significado das pedras, bem como o sentido patriótico que o edifício fluminense assumia, foram exaltados no eloquente e longo discurso que Joaquim Nabuco, homem relacionado com as letras brasileiras, tribunício proeminente e paladino da abolição da escravatura, proferiu na sessão inaugural[67].

O Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro começou por ser uma instituição fundada por portugueses poucos anos depois da independência e, graças às qualidades que os seus membros revelaram possuir, ao longo dos tempos, acabou por granjear prestígio, somar triunfos e depositar no templo manuelino, padrão memorável dos descobrimentos e navegações nacionais, o atestado vivo da alma poética e do valor moral da geração que logrou deixar, em terra estranha, um monumento tão representativo do seu passado histórico e do amor à literatura pátria.

**Figura n.º 1**
Desenho da fachada do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro
*Fonte: Projecto de Rafael da Silva Castro [O Occidente, 1881: 57].*

66 CASTRO FILHO, 1977: 82.
67 TABORDA, s/d: 124-127.

**Figura n.º 2 –** Fachada do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro
*Foto: Regina Anacleto.*

**Figura n.º 3 –** Estátua de Camões. Escultor Simões de Almeida
*Foto: Regina Anacleto.*

**Figura n.º 4**
Sala de Leitura do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro
*Foto: Disponível na internet em: <www.photoindustrial.com>.*

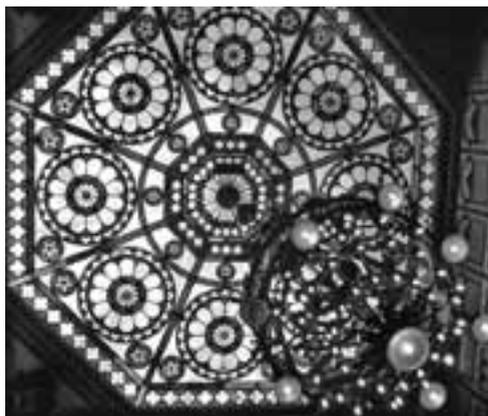



**Figura n.º 5** – Cúpula de ferro e vidro que cobre a Sala de Leitura do Real.
Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro
*Foto: Regina Anacleto.*

**Figura n.º 6** – Salão nobre do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro
*Foto: Regina Anacleto.*

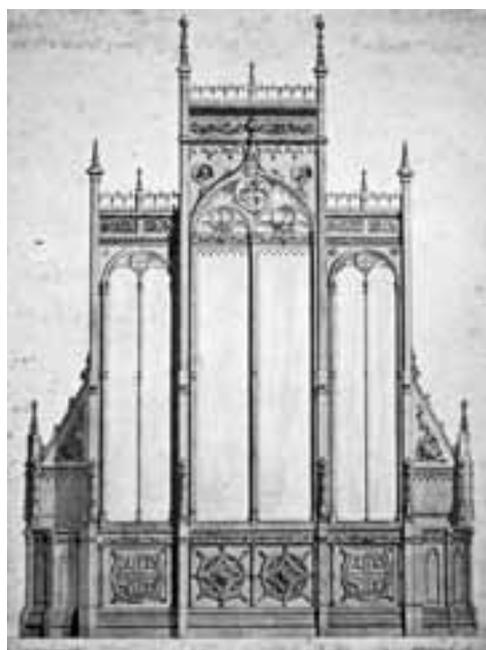



**Figura n.º 7**
Projecto de uma estante para o Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro
*Fonte: ARGPLRJ. Foto: Regina Anacleto.*

## Fontes e bibliografia

### Fontes Manuscritas

ARGPLRJ – *Livro de actas das sessões da directoria*, 1880-1896.

ARGPLRJ – *Manuscritos e Autógrafos*, pasta K.

ARGPLRJ – *Manuscritos e Autógrafos*, pasta N.

## Fontes Impressas

*Discurso proferido pelo presidente da directoria na sessão inaugural do Conselho Deliberativo em 18 de Julho de 1881. Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro*, 1881, Rio de Janeiro: Typ. e Lith. de Moreira, Maximino & C.

*Juizo da imprensa do Rio de Janeiro acêrca do relatorio da Directoria do Gabinete Portuguez de Leitura em 1880. Terceiro centenario de Camões*, 1881, Rio de Janeiro: Typographia e Lithographia de Moreira, Maximino & C.

*Real Gabinete Português de Leitura. Resumo histórico*, 1940, Rio de Janeiro.

*Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1879*, 1880, Rio de Janeiro: Typ. e Lith. Moreira, Maximino & C.ia.

*Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1880*, 1881, Rio de Janeiro: Typ. e Lith. Moreira, Maximino & C.ia.

*Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro apresentado em sessão da Assembleia Geral de 1 de Junho de 1873 pelo director Boaventura Gonçalves Roque*, 1873, Rio de Janeiro: Typographia Perseverança.

*Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1881*, 1882, Rio de Janeiro: Typ. e Lith. Moreira, Maximino & C.ia.

*Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1882*, 1883, Rio de Janeiro: Typ. e Lith. Moreira, Maximino & C.ia.

*Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro. Actos e contas do exercicio de 1906-1907*, 1908, Rio de Janeiro: Typ. de Heitor Ribeiro & C.

*Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1883-1884*, 1885, Rio de Janeiro: Typ. e Lith. Moreira, Maximino & C.ia.

*Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1885-1888*, 1889, Rio de Janeiro: Typ. Perseverança.

*Relatorio do Gabinete Portuguez de Leitura, apresentado em sessão de Assembléa Geral de 24 de Fevereiro de 1861 pelo respectivo director José Peixoto de Faria Azevedo*, 1861, Rio de Janeiro: Typographia de Pinheiro & Comp.

## Bibliografia

ANACLETO, Regina, 1997 – *Arquitectura neomedieval portuguesa. 1780-1924* (2 vols.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/JNICT.

BRENNA, Giovanna Rosso del, 1987 – "Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX)", in FABRIS, Annateresa, et al (org.) – *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel/Edusp, pp. 28-67.

BRENNA, Giovanna Rosso del, 1989 – "Neogotico europeo a Rio de Janeiro (1816-1899)", in BOSSAGLIA, Rossana (org) – *Il neogotico nel XIX e XX secollo*, vol. I. Milão: Mazzotta, pp. 160-174.

CASTRO FILHO, Manoel Ferreira de, 1977 – "Gabinete, sacrário da Luso-Brasilidade", in TAVARES, António Rodrigues (dir.) – *Fundamentos e actualidade do Real Gabinete Português de Leitura*. Rio de Janeiro: RGPLRJ, pp. 27-112.

CERQUEIRA, Joaquim, 1903 – "Joaquim da Costa Ramalho Ortigão e o Gabinete Portuguez de Leitura do Rio de Janeiro". *Brasil-Portugal*, n.º 98. Lisboa.

L., G., 1888 – "O Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro e o tri-centenario de Camões", in *O Occidente*, n.º 80. Lisboa.

MARTINS, A. A. de Barros, 1913 – *Esboço historico do Real Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio.

TABORDA, Humberto, s/d [1937] – *História do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro*. S/l.

TAVARES, António Rodrigues (dir.), 1977 – *Fundamentos e actualidade do Real Gabinete Português de Leitura*. Rio de Janeiro: RGPLRJ.

# A Igreja Matriz de Ovar nos séculos XVII-XIX: obras e artistas

*Sofia Nunes VECHINA*

## Introdução

Das oito freguesias existentes no concelho, Ovar tem sido a maior fonte de curiosidade para os investigadores locais, destacando-se, consideravelmente, a Igreja Matriz. Todavia, os documentos consultados nas primeiras décadas do século XX, desapareceram do arquivo paroquial, incluindo os valiosíssimos livros de visitações.

Resta-nos, por agora, a difícil tarefa de manter viva a sua memória, acrescentando alguns elementos e perspectivando novas formas de investigação.

Dedicada a S. Cristóvão, esta Igreja é referida pela primeira vez em Maio de 1132[1], localizando-se em Cabanões[2].

No século XVI, mais propriamente em 1550, surge a primeira alusão documental[3], até agora conhecida, à Igreja de Ovar, comprovando, assim, a transferência[4] da Igreja Matriz de Cabanões para a vila de Ovar.

Em 1623, D. Rodrigo da Cunha considera-a "(...) das fermozas Igrejas do Biſpado[5]", supondo um certo bom gosto, comprovado pelos azulejos hispano-árabes encontrados nas intervenções arqueológicas realizadas entre 1998 e 2000[6], no entanto em 26 de Outubro de 1665 "o Visitador, Fernam Pereira Soares" diz

"que a Igreja se achava arruinada, e arrebentada a parede nas linhas quasi todas, chovendo em algumas partes do norte, e em principal no altar de Nossa Senhora do

1 BASTOS, 2001: 28.

2 À época seria o centro da freguesia de Ovar, na actualidade, é um lugar da recém-formada freguesia de S. João de Ovar.

3 "Em documentos da época, da transição (séc. XVI) tanto aparece Igreja de Cabanões ou Igreja de S. Cristóvão de Cabanões (1539), como Igreja de S. Cristóvão de Ovar ou Igreja de Ovar (1550), ou ainda S. Cristóvão de Cabanões morador na dita vila de Ovar (1597)". (BASTOS, 2001: 31).

4 Outras teses defendem que a Igreja de Cabanões foi transferida para Ovar na primeira metade do século XV, como diz o Pe. Miguel de Oliveira: "Embora sem elementos positivos de prova, parece-me que a "igreja velha" de Cabanões, referida no Foral de 1514, foi substituída, em data anterior às transacções entre o Bispo e o Cabido [1466], talvez na primeira metade do século XV." (OLIVEIRA, 1967: 138; LAMY, 2001: 100).

5 CUNHA, 1623: 388.

6 FRANÇA, 2009: 119-130.

Rosário, e por me dizerem que de novo se quer edificar a Igreja de naves, mando que em quanto não, a segurem dentro os mesmos freguezes, sob pena de dez cruzados, por se apropinquar o Inverno"[7].

A partir de finais do século XVII esta igreja sofre várias alterações e aquisições, tanto ao nível da arquitectura como da talha.

Na arquitectura podemos acrescentar um documento existente no Arquivo Episcopal do Porto, de 26 de Fevereiro de 1674, e alguns documentos manuscritos e desenhos, divulgados parcialmente em 1988[8], no Jornal *João Semana*, sobre a reedificação do século XIX.

Nos ditos artigos foram citados alguns apontamentos sobre a obra de arquitectura e divulgados os desenhos referentes ao frontispício da Igreja, todavia, é chegado o momento de rever os documentos originais e mostrar todos os restantes desenhos, inclusive, o risco do retábulo da capela do Santíssimo Sacramento, incluídos na mesma pasta, no Arquivo Municipal de Ovar.

Quanto à talha do século XVII e XVIII, tomando por base os documentos citados por Domingos de Pinho Brandão em 1984 e 1986, pretendemos compreender as obras de Ovar, comparando a documentação e a obra existente, para além do reconhecimento de outras obras feitas na zona norte do país, que poderá elucidar-nos da importância das formas aplicadas em Ovar no percurso do artista.

## 1. Arquitectura

Iniciada a reedificação no século XVII "(…) cederam-se sepulturas privativas, dentro do templo, a algumas famílias nobres, que por isso concorriam com mais avultadas quantias para as obras[9]", destacando-se Salvador de Matos Soares Tavares da Rocha, que adquiriu três sepulturas e ergueu a Capela do Sr. da Agonia, onde, ainda hoje, se lê, em epígrafe: *Esta capela eh de Sal/vador de Matos So/ares e des sevs erdeiro/s mandov a fazer sev/ filho o Prior de Carre/goza anno d 1670.*

### 1.1. Reedificação na década de 1670

Após alguns anos de desespero por não se verem iniciadas as obra na capela-mor, finalmente, em 1674:

> *"Dizem os m.es da villa dovar que lles tem a Igreja accabada de todo o neceſ.º e ornada com toda a deçençia e som.te se vai contenuando cô a cappella mor, que faz por sua conta o R.do Cabbido, e sem em.to de esta naõ estar acabada, fica m.to decente es.ta Igreja p.ª em ella se scelebrarh os off.os diuinos, doq em a Capella de N. Snra da Graça, que he limitada, por cauza doq neſtes Domingos da Quaresma estâ o pouo ouvindo o sermão a chuva e há outros inconvenientes, que arem.ce […] ser not.os, em.tos cô pouco seruiſo de Deos, os que senaõ conçideraõ*

[7] PINHO, 1959: 156.
[8] BASTOS, 1988.
[9] LÍRIO, 1926: 51-52.

*nad.ta Igreja, porq.to o arco da Capella eſtá perfeitto, como deue ser, eo naõ por onde se entra p.ª ella eſtá tapado cô parede, q som.te se há de desfazer ao tempo, que estiver accabada es.ta capella em cujos termos naõ se pode conciderar indeçençia, por naõ estar accabada que he todo o fundam.to comq o R.do Cabbido impugna odizerse miſ na Igreja, enella scelebraremse os off.os diuinos; e porq por euitar os inconuenientes, e conſtar se he, ou naõ decente, fazeremse os off.os nella, deue Rem.e mandar uizitar es.ta Igreja, conſtanto ser […] oq supp.tes allegaõ lhes deue Rem.e conceder licença p.ª se scelebrarem os off.os diuinos nella nesta quaresma, e os panos na 4ª Dominga, eſtando os mes. Na d.ta capella de N. Snra da Graça, eq som.te as endoenças se exponha ne.ta Igreja, e sendo neceſa. faraõ os supp.tes termo emq se obrigaõ no dia de Paschoa faz.do a prociſaõ da Resureiçaõ a tornar ao locallo nad.ta Capella de N. Snra da Graça, pelloq (…) Dizem os moradores da villa de Ovar q naõ ſe confformam […] a Igreja Matriz com custo de m.tos mil cruzados q se pagou no arco da capella e q […] naõ esta accabada q he fabrica do m.to R.do Cabido e por q o pouo he m.to grande naõ podem comodam.te ouvir miſſa nas Ermidas e por iſſo a querem ouvir na dita Igreja (…)*[10]."

Todavia, o cabido responde que:

*"Não está finda a obra da Capella da Igreja de Ovar por falta do pedreiro, a quem se deu por Rematação por hua Escritura pública; E tem recebido muito mais dinheiro, do q impera a obra, que tem feito; pelo q já fizemos petição do Corregedor do Civel, q o mandasse prender; E no mes de Septembro proximo deu despacho, que a acabasse dentro de seis meses; E logo foi notificado por elle; E porq na mesma escritura está o pedreiro desaforado p.ª o juizo Eclesiastico; Requeremos ao senhor p.or do Bispado mande proceder contra elle, E da nossa parte fazemos toda a dilig.ca E estamos prestes a dar todo o dinheiro pª a obra, que queremos se acabe logo.*

*E emquanto a petição dos supplicantes não deve ter lugar ferirselhe por hora; porq. posto digão […] o arco tapado, não ficacem e; nem contem que se digão missas na Igreja antes de acabada a obra da Capella; por q sempre pª se acabar, se ha de abrir arco pª a serventia da obra; E será grande indecencia, que se andem com obras na Igreja; disendose missa nella; E esperamos mto em breve se acabe a obra da dita Capella pellas sesões que os suplicantes representão; E da nossa parte faremos toda a dilligencia; E o senhor governador do Bispado fará em tudo justiça. Porto em […] 19 Março de 1674*[11]."

Portanto, só em 1679, se iniciou o culto na nova igreja[12].

### 1.2. A igreja em 1758

No século XVIII, terá sido construída a Casa da Fábrica (demolida em 1854)[13] e a capela e sacristia dos Passos (lado norte).

---

[10] A.E.P. – *Autos de huas acçoes e despachos do m.º R.do Senhor Dr. governador do Bispado sobre huns requirimentos dos freguezes de Ovar*, 26 de Fevereiro de 1674.

[11] A.E.P. – *Autos de huas acçoes e despachos do m.º R.do Senhor Dr. governador do Bispado sobre huns requirimentos dos freguezes de Ovar*, 26 de Fevereiro de 1674.

[12] GONÇALVES, 1981: 174.

[13] LÍRIO, 1926: 60.

As Memórias Paroquiais (1758), falam-nos de alguns danos causados pelo terramoto de 1755, na Igreja Matriz, onde

> *"(…) padeceu ruina a Cappella maior da Igreja, porque tendo já duas aberturas, as deo mais a conhecer. Cahirão duas Cruzes: huma do frontespicio da Igreja, outra da Cappella mór; abriu-se a abóbeda da Cappella do sr. dos Passos por varias partes: descomposselhe o telhado; cahiulhe a Cruz, e duas pirâmides. Igual ruína experimentou a abobeda da sancristia chamada do Senhor, e as paredes, que abrirão[14]."*

Na sequência deste acontecimento deu-se a reedificação da capela-mor e da sacristia em 1762[15].

Ainda, em 1758, a Igreja Matriz de Ovar:

> *"He São Christovão; tem seis Altares; o da capella môr, em que está o santíssimo sacramento, e a Imagem do Padroeiro; Dous collaterais pegados ao Arco Cruzeiro; hum da parte direita, da Senhora do Pilar, e Almas; outro da parte da esquerda, que he da Senhora do Rozario; outro com capella lançada fora das paredes principais da Igreja, mas dentro della, que he do Senhor dos Passos; outro da parte direita do Senhor da Agonia; e em correspondência deste da parte esquerda outro de S. Bartolomeu. Tem oito naves: quatro por cada parte, alem de 4 meias naves, que são duas por cada parte; a saber, duas junto ao Arco Cruzeiro; e duas junto ao coro[16]."*

Causará, por certo, alguma estranheza, a descrição de um edifício com oito naves, no entanto, haverá com certeza uma confusão entre "naves" e espaços.

Depois de analisar a documentação do século XIX, confirmamos a existência de colunas no interior do templo, uma vez que "Estas duas paredes interiores [dos arcos] levarão no prûme de cada coluna huma linha de ferro da groçura e feitio das que tem[17]". Portanto, a igreja seria constituída pela capela-mor, a capela do Senhor dos Passos e sua respectiva sacristia, a sacristia do Senhor, três naves e o coro-alto, ou seja, oito espaços, que poderiam ter sido confundidos com oito naves, "quatro por cada parte" ou quatro espaços no corpo da igreja e quatro fora dele, "alem de 4 meias naves" ou seja da Capela e sacristia dos Passos e da capela-mor e sua sacristia.

### 1.3. Edificação da Capela do Santíssimo Sacramento

A Capela do Santíssimo Sacramento (Figura n.º 9), da autoria do mestre de obras Manuel Lourenço Afonso, foi edificada entre 1831-34 e, segundo a documentação[18], teria "(…) vinte palmos de cumprido de vivo por dentro e outra tanta largura (…)", com "(…) Alicerces (…) de oito palmos de altura e cinco de groçura athe a sapata, e dahi para sima de quatro (…)".

Foi construída com a preocupação de se harmonizar com a Capela do Paço ou do Pretório (Figura n.º 15), por isso, no interior "(…) tera hum degrao no Arco como o

---

14 BASTOS, 1984: 34.
15 LAMY, 2001: 177.
16 BASTOS, 1984: 30-31.
17 A.M.O. – *Apontamentos para a Igreija da Villa de Ovar,* pasta 1547, fl. 2 e 2v.
18 A.M.O. – *Apontamentos para a nova Capella do Santifsimo Sacramento da Igreja da Villa de Ovar*, s/ data, pasta 1547.

da Capela do Paço e o arco do m.mo feitio como o do Paço[19]", enquanto no exterior "a empena da Capella será coberta de Cantaria como a da Capela Mór com huma crus em sima e duas piramideas sobre os cunhaes tudo como as da Capella Mor, e terá a mesma altura esta Capella que a dos Paços[20]".

A informação escrita, assinada pelo supracitado mestre de obras, de Avanca (concelho de Estarreja), faz-se acompanhar de alguns desenhos que embora não tenham sido assinados, serão do mesmo autor, e onde se verificam algumas diferenças, entre o projectado e a obra acabada, como é o caso do desenho onde se pretendia

> *"(…) acentar a baze do pedestal de cada huma das pilastras sendo tudo cheio de cantaria entre pedestal e pedestal com sua cornija como se ve no risco, e com seu refendido para mostrar se o almofadado, este pedestal será da altura da banqueta do altar pouco mais ou menos conforme se lhe indicar*[21]*."*

No referido risco (Figura n.º 10), figuram vários elementos decorativos de inspiração vegetalista e floral, e um "Painel Alegoria a S. Sacramtº[22]", que não foram executados. Todavia, mantém-se a estrutura arquitectónica, e em vez do painel, abriu-se uma janela de cada lado.

A planta (Figura n.º 12), onde se afiguram as ditas pilastras, foi seguida com exactidão, como ainda hoje se pode verificar *in situ*, bem como, a cornija que tem *(…) em roda da Capella com intabolamento frizo e alquetraba como se ve nos moldes nas costas da mma planta*[23].

Quanto à proveniência dos materiais seriam, provavelmente, próximos de Ovar, como é o caso da *(…) pedra d'Aguncide bem lavrada*[24], ou seja de Argoncilhe, no concelho vizinho de Santa Maria da Feira.

No que diz respeito à

> *"(…) grade do Comungatório*[25]*, e o degrau será mudado athe ás primeiras Colunas da Igreja de hum e de outro lado, o degrau (…) faceara pela parte debaixo com as Colunas, e a grade ficara a meio das mesmas ficando espaço de palmo e meio fora da grade para ajoelhar: esta grade terá a mesma portada que no meio; de huma destas colunas athe a do pulpito Continuara o degrau e grade no mesmo nivel do de sima, e a entrada para o pulpito se arranjara de modo que fique da parte de dentro da grade. Desta coluna do Pulpito athe a parede da Igreja continua o degrau e a grade tendo huma portada. Do outro Lado se fará outro tanto.*
>
> *Todas as sepulturas que se puderem acumodar da parte de dentro das Grades se acomodarão Compondo os caixilhos de pedra e fazendose de novo as tampas de todas as de dentro da grade de madeira de pinho (…). Poderá o rematante aproveitar de toda a pedra que se achar, com tanto que nenhuma fique com defeito. As ferrajes da grade serão por conta do arrematante*

[19] A.M.O. – *Apontamentos para a nova Capella do Santifsimo Sacramento da Igreja da Villa de Ovar*, s/ data, pasta 1547.
[20] A.M.O. – *Apontamentos para a nova Capella do Santifsimo Sacramento da Igreja da Villa de Ovar*, s/ data, pasta 1547.
[21] A.M.O. – *Apontamentos para a nova Capella do Santifsimo Sacramento da Igreja da Villa de Ovar*, s/ data, pasta 1547.
[22] A.M.O. – *Risco para as ilhargas da Capela do Santíssimo Sacramento*, s/ data, pasta 1547
[23] Ver Figura n.º 8 (A.M.O. – *Planta*, s/ data, pasta 1547).
[24] A.M.O. – *Apontamentos para a nova Capella do Santifsimo Sacramento da Igreja da Villa de Ovar*, s/ data, pasta 1547.
[25] Ver Figura n.º 1.

*aproveitandose daquellas q a mesma tem e que puderem servir. A grade que faltar a mandara fazer o rematante irmão do que esta em feitio qualidade de madeira, e groſura.*

*Feira 4 de Fevereiro de 1833.*

*José Afonso de [Meneses?]*[26]*.*"

## 1.4. Projectos de reedificação do Arquitecto Luís Inácio de Barros Lima

Desde finais do século XVIII, que o edifício requeria cuidados. Optando pela reconstrução, foi necessário encomendar o respectivo projecto, que ficou a cargo do Arquitecto Luís Inácio de Barros Lima[27], do Porto, que o apresentou em 1804, mas que em inícios da década de 1830 terá exposto um esboço mais desenvolvido e, consequentemente, mais próximo do objectivo final.

Embora este último risco, não esteja datado nem assinado, comparando o tipo de papel e de desenho, pode-se concluir que será da mesma autoria do risco de 1804. O mesmo acontece com os desenhos de pormenor relativos às torres (Figura n.º 7).

A 11 de Fevereiro de 1824, o visitador Dr. António de Sousa Dias de Castro, diz: *(…) louvei o R^do^ Parocho pelo que diz resp.º à Capella Mór, que achei bem preparada (…)*[28], no entanto:

"*O corpo da Igreja Matriz se acha reduzido ao mais deploravel estado, por falta de se terem cumprido os Cap.^os^ das Vizitas passadas, q determinavão os reparos m^os^ nos telhados, forros, solho, e portas da Ig.ª (…)*[29]*. Portanto mando, que toda a Igreja seja forrada, telhada, e solhada na im.ª que precizo for*[30]*.*"

O supracitado visitador, dá-nos, ainda, a saber que chovia em cima nos retábulos colaterais.

Em suma, era urgente intervir no corpo da Igreja, e em 1824, já existia um primeiro projecto de reedificação do frontispício, mas só na década de 1830, se avançou com um segundo projecto e respectiva distribuição de encargos.

Quanto à obra de pedraria:

"*Primeiramente terá a altura que indica o Risco que são cincoenta e oito palmos (…);*

*As Torres serão conforme diz o Risco, em altura, largura, e ellegancia, so com diferença de não ter os balaustres*[31] *que o risco mostra, e terão as janelas, ou frestas que o inspector determinou;*

*Os Alicerces do Frontespicio, e ilhargas das Torres serão da profundidade de doze palmos, e oito de largo athe a sapata, a qual será de esquadria, e recolhera a parede hum palmo, elevando huma faxa com seus socos, (…) e Bazes, conforme indica o Risco athe abraçar as ilhargas das Torres, e continuará esta parede do Frontespicio e Torres na groçura de sete palmos athe a altura que pede (…)*[32]*.*"

---

[26] Ver Figura n.º 1.

[27] *Foi um dos mais importantes arquitectos activos no Porto nos princípios do século XIX, principalmente entre 1801 e 1822, época em que traçou diversos planos urbanísticos e projectos de edifícios*. Ver PEDREIRINHO, 1995: 145.

[28] A.E.P. – *Livro que hade servir na vizita encarregada ao Illº Rº Abadde de Stª Maria de Vallega*, 1824, fl. 33.

[29] A.E.P. – *Livro que hade servir na vizita encarregada ao Illº Rº Abadde de Stª Maria de Vallega*, 1824, fl. 34.

[30] A.E.P. – *Livro que hade servir na vizita encarregada ao Illº Rº Abadde de Stª Maria de Vallega*, 1824, fl. 35.

[31] Risco de 1804 (Ver Figura n.º 4).

[32] A.M.O. – *Apontamentos para a Igreija da Villa de Ovar,* s/ data, pasta 1547, fl. 1.

O frontispício (Figuras n.os 3 a 5), em harmonia com as restantes partes do edifício, inclusive com a Capela do Santíssimo Sacramento[33], terá:

*"(...) em Lugar de huma janella que mostra o Risco[34] haverá duas janellas de padieiras direitas: a altura, e largura como as da Capella Mor: entre estas duas janelas haverá um Nixo de Esquadria de altura das janellas com a ellegancia neceſaria; e Cûpula de [Canpa ?], e como o Inspector lhe determinar; devendo levar o Ornato que indica o Risco por cima da porta principal, e na distancia huma da outra que o Inspector determinar.*

*As paredes das ilhargas terão os seus alicerces; a profundidade de oito palmos, e largura de sete, athe a Sapata que será de esquadria e depois recolherá hum palmo sobre a sapata, e haverá huma faxa e como a da Capela do Santiſsimo Sacramento por fora, e se elevará com a groçura de seis palmos (...)[35]."*

As paredes laterais, terão

*"(...) duas portas trabeças da altura, e largura como as que tem, ou como lhe destinar o Inspector com a sua competente simalha, e ornato necessario.*

*Terão estas paredes quatro frestas por banda de padieiras direitas e o mais em tudo como as da Capella Mor, e terão cada huma dellas as competentes grades de ferro da groçura das da Capella Mor, em que como as Redes, e os vidros serão acentes nas mesmas grades de ferro (...).*

*Estas paredes levarão em sima a competente simalha como a da Capella do Santissimo Sacramento[36]."*

As restantes paredes (Figura n.º 6):

*"(...) paredes das Arcadas, e impena do Arco Cruzeiro serão elevados na mesma groçura athe a altura que convier não tendo porem os óculos que mostra o Risco. Estas duas paredes interiores levarão no prûme de cada coluna huma linha de ferro da groçura e feitio das que tem, e que abraçarão os freichous com seus joelhos, e pregados com groços pregos. Em correspondência a Cada huma destas Linhas levará outra linha da mesma groçura, e feitio que abraçará aonde pedir a parede dos arcos com as das ilhargas da Igreja aonde pregará nos freixos das paredes das ilhargas e Virá abraçar a parede dos Arcos que será bazada e levará da parte opposta humas grandes Xabetas entruduzidas nas mesmas paredes[37].*

*Todas estas paredes serão feitas de boa Cal, e Area de Medição; dous de area, e hum de cal (...)[38]."*

A torre do lado norte,

*"(...) huma dellas terá a Escada de Caracol, e hua porta em baixo da altura de dez palmos, largura porpocionada, e de boa esquadria a forrar toda a parede (...) Pera esta porta dar servidão a Torre, independente da Igreja, e terá por baixo do Coro outra porta para da Igreja sahir para*

---

[33] Contemporânea desta reedificação.
[34] Risco da década de 1830 (Figura n.º 5).
[35] A.M.O. – *Apontamentos para a Igreija da Villa de Ovar,* pasta 1547, fl. 1v.
[36] A.M.O. – *Apontamentos para a Igreija da Villa de Ovar,* pasta 1547, fl. 1v e 2.
[37] A.M.O. – *Apontamentos para a Igreija da Villa de Ovar,* pasta 1547, fl. 2 e 2v.
[38] A.M.O. – *Apontamentos para a Igreija da Villa de Ovar,* pasta 1547, fl. 2v.

*o coro que será pelas Escadas da mesma Torre, e (…) no pavimento do coro terá outra porta da Torre para o Coro da altura e largura suficiente (…) Tera logo a sima hum [beco?] feito de abobeda de tijolo para assentar o Relogio, por baixo do qual ficar (…).*

*Por sima desta abobeda aonde se hade assentar o relógio levará outra abobeda de tijolo sobre que se hade assentar o Pavimento da Torre, e sobre o qual se hade assentar o lageado de Esquadria devendo ficar na mesma certos buracos aonde convier para se comunicar o trabalho do relógio de sino*[39]*.*"

A torre do lado sul,

"*(…) terá em baixo o baptistério que terá communicação para a Igreja no competente lugar por meio de huma porta da altura de doze a quinze palmos, e largura proporcionada de esquadria a cubrir a parede, e o pavimento deste Baptisterio sera laziado de Esquadria bem como a da outra Torre – Por cima deste Baptisterio (…) será abobeda de Tijolo na altura que inspector determinar (…) e será huma escada ao correr da parede por fora bem feita da largura de cinco palmos com suas barandas de ferro, e no simo desta escada terá huma porta para a torre, e outra da torre para o coro do tamanho e feitio das da outra Torre, e depois continuará daly a escada pelo interior da torre, athe o lugar a qual será de caracol (…)*[40]."

Quanto à obra de carpintaria – portas travessas:

"*As portas trabeças serão feitas de boas madeiras de castanho da groçura de quatro dedos (…) [e] almofadadas.*

*Serão forradas por dentro de Lamina de ferro pregadas com bom prego de cabeça redonda de meio em meio palmo.*

*Levará cinco dobradiças (…) e a porta trabeça do Norte levará duas trancas de ferro por dentro, e os seus competentes feixos (…)*[41]."

A porta principal,

"*(…) será a mesma (…)*[42]."

As portas das torres sineiras e coro-alto,

"*(…) serão de boas madeiras de castanho de tres dedos de groçura e (…) com quatro almofadas, com quatro dobradiças, e huma fixadura cada huma*[43]."

A armação da Igreja,

"*(…) será toda infreixada, em freixas de (…) carvalho que terão de groçura hum palmo de largo, e tres quartos de groço, pregando huns nos outros a dente de Cão e pregados com grossos pregos*[44]."

---

[39] A.M.O. – *Apontamentos para a Igreija da Villa de Ovar,* pasta 1547, fl. 2v e 3.
[40] A.M.O. – *Apontamentos para a Igreija da Villa de Ovar,* pasta 1547, fl. 3.
[41] A.M.O. – *Apontamentos para a Igreija da Villa de Ovar,* pasta 1547, fl. 4.
[42] A.M.O. – *Apontamentos para a Igreija da Villa de Ovar,* pasta 1547, fl. 4.
[43] A.M.O. – *Apontamentos para a Igreija da Villa de Ovar,* pasta 1547, fl. 5.
[44] A.M.O. – *Apontamentos para a Igreija da Villa de Ovar,* pasta 1547, fl. 5.

O guarda-pó (Figura n.º 2) será

*"(…) de castanho sobreposto e bem pregado, e será o Ripado de castanho de palmo em palmo*[45]*."*

Quanto à obra de trolha:

*"Sera toda esta Igreja guarnecida por dentro, por fora e caiada assim como as Torres, e baptistério, e tudo caiado –, cas abobedas q ficão nas Torres.*

*Será toda estocada levando sua simalha (…) a qual será de boa madeira de castanho*[46]*.*

*Esta obra será feita com boa cal traçada da maneira seguinte = Húma medida de saibro, e outra de area (…) tudo bem serandado, e huma da cal penerada tudo bem a Masſado (…)*[47]*."*

Os telhados,

*"(…) serão bemfeitos a Mouriscados, e a telha que faltar será da milhor: as telhas sobrepuêrao meio palmo humas as outras, e levará os caloens neceſarios asſi das torres e aonde forem percizos*[48]*."*

Quanto aos altares laterais,

*"(…) tornarse hão a por na Maneira em que estão q*[do] *algum delles se desmanche*[49]*."*

Nos documentos supracitados fica, ainda, definido que os arrematantes da obra de pedraria, carpintaria e trolha, poderiam, cada um em sua área, aproveitar para a execução na nova obra todos os materiais que existissem na igreja.

Outro documento[50] assinado por Pinto, "Antonio […]" e António José da Silva, refere que a obra de pedraria ficaria por 7:869$000, a de carpintaria por 2:250$000, e a de trolha por 550$000, num total de 10:669$665.

O mesmo "Antonio […]" que assina a *Lutação*, assina um documento onde diz:

*"Recebi do Illº Snr. D*[or] *Corregedor desta Comarca Joaquim Pintto […] e Vasconcellos o risco du Frontespicio da Igreja de Ovar, para mandar copiar escriver me da sua copia de governo para a Obra; e me obrigu a dar conta a este Juiz do original Risco dentro em quinze dias ou logo que pedido me seja para reunir aos Autos, e quando aſim não faça me sugeito a Castigo que seu Ministro me der.*

*E por verdade fis paſar o prezente que aſigno nesta villa da Feira aos vinte oito de Mayo de Mil oitocentos e trinta e trez anos*[51]*."*

Não é referido qual dos dois riscos lhe é cedido, mas deveria se tratar do segundo, não datado, que através deste documento e da inscrição que encima o portal principal (*Pavete ad Santuarium Meum: Ego Dominus/1834/Levit. C. XXVI.II*), pode ser atribuído com segurança a um dos primeiros três anos da década de 1830.

---

45 A.M.O. – *Apontamentos para a Igreija da Villa de Ovar,* pasta 1547, fl. 5.
46 A.M.O. – *Apontamentos para a Igreija da Villa de Ovar,* pasta 1547, fl. 5v.
47 A.M.O. – *Apontamentos para a Igreija da Villa de Ovar,* pasta 1547, fl. 5v e 6.
48 A.M.O. – *Apontamentos para a Igreija da Villa de Ovar,* pasta 1547, fl. 5v.
49 A.M.O. – *Apontamentos para a Igreija da Villa de Ovar,* pasta 1547, fl. 6.
50 A.M.O. – *Lutação,* pasta 1547.
51 A.M.O. – *Recebi do Illº Snr. D*[or] *Corregedor desta Comarca*, 28 de Maio de 1833, pasta 1547.

Em suma, a igreja foi reedificada em todo o frontispício, paredes laterais e interiores (dos arcos), e nos telhados, usando-se bons materiais e recorrendo-se a um arquitecto com obra na cidade do Porto.

Em 29 de Agosto de 1864, este edifício é caracterizado como: *Boa Igreja de naves (…) com reliquias sete dos sete altares (…)*[52].

## 2. Talha

O edifício que acabamos de conhecer, é composto por sete retábulos, dos quais, o mais antigo, será o retábulo lateral do Senhor da Agonia (Fig. 13), inserido numa estrutura pétrea[53], a sua talha é, fundamentalmente, uma moldura da representação pictórica de Nossa Senhora e de São João Evangelista, que forma um harmonioso conjunto iconográfico, com a escultura do Senhor do Bonfim (Cristo crucificado, em tamanho quase natural, proveniente de Roma[54]).

Muito próximo cronologicamente deste retábulo, estarão os dois retábulos colaterais, com painéis representativos de cenas do antigo e novo testamento, onde se evidencia uma estética entre o maneirismo e o estilo nacional. Do lado do evangelho, o retábulo colateral referido nas *Memórias Paroquiais* com a invocação a Nossa Senhora do Pilar e Almas, substituída, na actualidade, pela devoção a Nossa Senhora de Fátima e, do lado da epístola, o retábulo dedicado a Nossa Senhora do Rosário.

Segue-se o retábulo da Capela dos Passos ou do Pretório, da autoria de José Teixeira Guimarães; o retábulo-mor rococó, do qual não temos, até ao momento, qualquer documento; o retábulo do Santíssimo Sacramento da capela com a mesma invocação, da autoria de Manuel António da Fonseca, e finalmente, um retábulo, dedicado a Nossa Senhora da Conceição, executado no século XX, que veio substituir a primitiva invocação de S. Bartolomeu, consequência da proclamação do Dogma da Imaculada Conceição, em 8 de Dezembro de 1854, através da encíclica *Ineffabilis Deus*, proclamada pelo papa Pio IX.

### 2.1. O segundo retábulo-mor: Domingos Lopes e José de Araújo

Em 4 de Julho de 1681, o mestre entalhador e imaginário Domingos Lopes[55], assina o contrato referente à obra do retábulo-mor[56], conserto do sacrário antigo[57],

---

[52] A.E.P. – *Livro que hade servir na vizita encarregada ao Illº Rº Abadde de Stª Maria de Vallega*, 1824, fl. 60.

[53] No fecho, do arco de volta perfeita, encontra-se o brasão da família Soares de Albergaria.

[54] LÍRIO, 1926: 31.

[55] Morava na Rua da Ponte Nova (Porto), referido na documentação como ensamblador, entalhador, escultor, imaginário, mestre de arquitectura, mestre carpinteiro, mestre entalhador, e oficial de imaginário, trabalhou em várias igrejas das cidades de Aveiro, Porto, Vila do Conde, Vila Nova de Gaia, Baião, Braga e Ovar. (FERREIRA-ALVES, 2008: 186-187).

[56] Deve ser *de madejra seca sem nos nem podridão Alguma toda de Castanho entalhada (…) sera asentado este Retabollo sobre hum garete Toda de Castanho de grossura Ao menos de hum Couto de madeyra Bem sequa para q. não trosa será m.to bem gateada com gatos de fero Chumbados na parede todos os que forem nessesarios para firmeza e segurança do dito Retabollo (…)*. Domingos Lopes, *(…) sera mais obrigado a fazer As suas Custas padrestais de pedra pera asentar o dito Retabollo (…)*. Ver BRANDÃO, 1984: 523.

[57] *(…) Regarnesera o redor Com homens targas Recortadas com perfeição para melhor o Ceo do Sacrario*. Ver BRANDÃO, 1984: 523.

armário da sacristia[58], e caixa de frontais[59], onde se diz que "(…) o Retabollo velho da dita Capella mor dever assim como tudo o mais ser para elle dito mestre (…)[60]", sendo, portanto, o retábulo a executar, o segundo da Igreja Matriz de Ovar.

No dia 6 de Agosto de 1688, o pintor José de Araújo, assina a escritura de fiança e obrigação da pintura e douramento do referido retábulo, onde se definiram as zonas a dourar e as partes que deveriam ser pintadas de branco, e no qual se declarou que

> *"A Capella mor tem de alto trinta e quatro palmos e de largo trinta e hu, e tem a obra tres Corpos fora o frontespicio. E declaro mais q. em huas taboas q. ficao no Segundo Corpo entre o nicho que esta lisas se farao huas alcaxofras de ouro, como tambem outras taboas q. fico no terceiro Corpo entre as quartellas q. estao Lisas se fara o mesmo (…)*[61]*."*

Dão-nos, ainda, a saber que no

> *"(…) pr.º Corpo se pintarao tres painéis nos quais se farao em dous São Pedro e São Paulo, e no meyo se farao huns Anjos cõ suas nuvens e hu pavilhão bottado no sima p.ª baxo, e no meyo o q. ocupar o Sacrario se fará hu Ceo azul, e os caixilhos destes painéis serao os ornatos dourados como tambem hu bucel q. tem pla banda de dentro cõ seu fillete, e o mais de branco, esta pintura hade ser feita plos melhores mestres q. ouver na cid.ᵉ do Porto(…)*[62]*."*

O documento refere três registos, compostos por um nicho, certamente central, e três painéis com moldura, o central teria a representação de anjos, enquanto nos laterais figuraria S. Pedro e S. Paulo. A dita disposição de elementos estruturais, parece, pelas suas características formais, corresponder ao retábulo da Capela de S. Miguel (Figura n.º 14), da mesma freguesia.

Inserido numa capela construída entre 1711 e 1723[63], este retábulo é, claramente, resultado da acoplagem de vários elementos. Por um lado, um arco de volta perfeita de estilo nacional e duas meias molduras maneiristas. Por outro, uma composição formada por uns frisos com apontamentos maneiristas e outros com elementos vegetalistas a ladear um espaço, onde já existiu uma cara de anjo, inseridos numa estrutura que se harmoniza com os restantes elementos.

Ao analisar a documentação do primitivo retábulo, como já foi referido, encontrámos semelhanças entre o contrato de pintura, de 1688, e alguns elementos existentes no actual retábulo-mor da Capela de São Miguel, sobretudo, no que diz respeito à existência de um nicho e de três painéis[64], correspondendo, provavelmente, às duas

---

[58] *(…) todo de Castanho forrado por baixo e será de Cores por dentro com suas vidraças nas portas e molduras por fora (…)*. Ver BRANDÃO, 1984: 523-524.

[59] *(…) de Castanho limpo, fará taobem huma moldura bem feita em forma da grade com huma Caravella em cada Canto para paresser por sobre os frontais no Altar mor para que os pés dos Selebrantes não tratem mal os frontais (…)*. Ver BRANDÃO, 1984: 524.

[60] BRANDÃO, 1984: 524.

[61] BRANDÃO, 1984: 655.

[62] BRANDÃO, 1984: 654.

[63] LAMY, 2001: 141.

[64] BRANDÃO, 1984: 654.

meias molduras, existentes em São Miguel, e que em outros tempos, poderiam ter servido de enquadramento a duas pinturas, uma de São Pedro e outra de São Paulo.

As influências estilísticas, presentes no retábulo da Capela de São Miguel, coadunam-se, perfeitamente, com a época de transição entre o maneirismo e o estilo nacional, e alguns elementos chegam a tocar a obra de Domingos Lopes:

> "friso com pedras ovaladas e diamantes, referido na obra do sepulcro da Sé do Porto, está presente no remate do retábulo dedicado a S. Miguel[65];"

As consolas que ladeiam superiormente, as pinturas, do cadeiral do Convento de Corpus Christi, em Vila Nova de Gaia, parecem ter servido de modelo para as existentes na dita capela.

Todavia, estes elementos são característicos do gosto de uma época e, por isso, utilizados por muitos artistas desse tempo.

Aliando esta constatação à falta de documentação, não podemos tirar conclusões, mas devemos alertar para essa possibilidade, abrindo, assim, uma possibilidade de investigação mais profunda da obra ainda existente da autoria de Domingos Lopes.

Com já foi referido, como o terramoto de 1755, a capela-mor entrou em ruína[66], levando à substituição do retábulo-mor.

Deste retábulo (Figura n.º 1), não conhecemos, até agora, quaisquer documentos, no entanto, formalmente, deve enquadrar-se no rococó bracarense, e nele se insere uma maquineta com Presépio oferecido em c.1860, por António Ferreira Meneres[67], executado na Fábrica das Devesas, e atribuído a Teixeira Lopes (Pai).

## 2.2. Marcas da obra de José Teixeira Guimarães na capela do pretório

No dia 9 de Abril de 1735, o mestre entalhador José Teixeira Guimarães[68], passa uma procuração ao pintor António José Pereira[69] para que "possa cobrar todo o resto que se lhe deve da talha dos Passos da Vila de Ovar[70]", o que prova a existência do retábulo (Figura n.º 16) neste ano, e a edificação da Capela dos Passos poucos anos antes.

Em 23 de Dezembro de 1750, José Teixeira Guimarães, passa uma procuração a Manuel Tomás Baptista, da Vila de Ovar, "*(…) para que, em seu nome, como se presente fora em pessoa, possa rematar o acrescento da obra de entalha da capela do Senhor dos Passos, colocada na igreja matriz da dita Vila (…)*[71]."

---

[65] BRANDÃO, 1984: 462.

[66] BASTOS, 1984: 34.

[67] Ofereceu, também, o órgão do coro-alto, datado de 1862. ([s_a], 1985: 10).

[68] Por esta data, morava na Rua do Bonjardim (Porto), é designado na documentação como "mestre entalhador", e a sua vasta obra é conhecida, em grande número, na cidade do Porto, e alguns exemplares na Diocese do Porto (talha da Capela do Senhor dos Passos em Ovar, talha da capela-mor da Igreja Matriz de Cucujães no concelho de Oliveira de Azeméis, bancos das naves da Igreja de São Salvador de Matosinhos, e o frontispício da capela-mor da Igreja Matriz de Mosteirô no concelho de Santa Maria da Feira). FERREIRA-ALVES, 2008: 163-164.

[69] Residente na Rua de Santa Ana, no Porto (BRANDÃO, 1986: 306).

[70] BRANDÃO, 1986: 307.

[71] BRANDÃO, 1986: 578.

Nesse mesmo dia, o dourador Pedro da Silva Lisboa[72], passa, igualmente, uma procuração a Manuel Tomás Baptista, *(...) para que, em seu nome, como se presente fora em pessoa, possa rematar o dourado do acrescento da obra da capela do Senhor dos Passos, colocada na igreja matriz da dita Vila (...)*[73].

Estes dois últimos documentos, dão-nos conta do acrescento da obra de talha, o que revela que o retábulo terá sido executado em 1735, enquanto a restante talha, e possivelmente, alguns "ajustes"/ modificações no retábulo são obra de 1750.

Com os, já referidos, danos causados pelo terramoto de 1755, na Igreja Matriz, o tecto desta capela deverá ter sido entalhado depois de 1758.

O portal de acesso à capela, é composto por um arco de volta perfeita em alvenaria trabalhada, e tem no fecho as letras S.P.Q.R.[74], indicando o contexto social da época que se pretende retratar, enquanto as paredes laterais servem de suporte a quatro representações da Paixão de Cristo (do lado direito, o Lava pés e a Última Ceia; do lado esquerdo, a Oração no horto e a Prisão) e o retábulo, é a base de sustentação para três esculturas de vulto perfeito (do lado direito Cristo atado à coluna, do lado esquerdo, Coroação de espinhos, e ao meio, Cristo carregando a Cruz).

Quanto à talha, apesar da harmonia que este conjunto faz transparecer, estamos perante três formas de desenho:

1) Retábulo existente em 1735, executado por José Teixeira Guimarães, com colunas salomónicas e elementos decorativos, que serão continuados pelo artista, em várias obras até à década de 1760[75];
2) A obra de ampliação, de 1750, que corresponderá a alguns pormenores do retábulo e ilhargas da capela, caracterizadas por uma decoração mais pormenorizada e fluida (Figuras n.os 16 e 17), igualmente da autoria de Teixeira Guimarães;
3) A obra de entalhamento do tecto e parede circundante ao arco de acesso, mais movimentada, diversificada e menos volumosa, que poderá não ter sido obra da mesma mão criadora (Figura n.º 18).

A capela foi "*restaurada em 1903/ sendo/ juiz/ Pe. A. Dias Borges/ secretario/ Pe. Correia Vermelho/ thesoureiro/ M. R. Valente Lopes/ deputados/ A. d'Oliveira Pinto/ J. Pacheco Plonia*", como comprova a inscrição inserida no pé direito do portal.

### 2.3. Retábulo do Santíssimo Sacramento

"*A talha foi arrematada por Manuel Ferreira Maia, do Porto, por 224$000 reis. O portão, obra do serralheiro Joaquim Manuel de Freitas, da Feira, custou 96$000 reis*[76]."

---

[72] Residente na Rua de Santana (Porto). Ver BRANDÃO, 1986: 579.
[73] BRANDÃO, 1986: 580.
[74] S.P.Q.R. (*Senatus Populus que Romanus* – O Senado e o Povo Romano).
[75] Retábulo da Casa do Despacho da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco do Porto (1748/49); do retábulo-mor da Igreja de S. Nicolau - Porto - (1754/62); dos retábulos de Santo Eloi e de Nossa Senhora da Conceição da Igreja de S. Nicolau (1762/63).
[76] BASTOS, 2001: 37.

O risco do retábulo é da autoria de "Manoel Antonio da Fonsêca" que o "*desenhôu na Feira*[77]", correspondendo este desenho quase na totalidade ao resultado final, exceptuando, a sanefa e o altar. O primeiro caso, ganhou movimento, através de um corpo central mais avançado, que é decorativamente inspirado no desenho, embora mais elaborado, enquanto o segundo, teve uma pequena substituição: onde figuravam duas cabeças de anjos, duas espigas de trigo e uma parra, foi colocada a inscrição IHS.

Deve destacar-se a importância que este artista de Santa Maria da Feira teria, ao nível do desenho de retábulos neoclássicos, para lhe ter sido solicitado este risco pela Igreja Matriz de Ovar. Poderá encontrar-se mais alguma produção sua nesta região, porque este não seria o único retábulo que riscou, o que se poderá verificar até pela qualidade do desenho (Figura n.º 11).

## Conclusão

Ovar, contou ao longo de séculos com a colaboração de alguns artistas regionais, sobretudo, no que respeita a pequenos trabalhos, mas no que concerne a projectos de arquitectura, obras de talha, pintura e douramento, preferiu os grandes nomes da época e em especial da cidade do Porto.

Como já verificámos anteriormente, José Teixeira Guimarães confiou uma procuração em 1735 a um pintor da cidade do Porto, António José Pereira; e outra em 1750 a Manuel Tomás Baptista de Ovar. Que quererá isto dizer? Será que o pintor da cidade do Porto, tinham alguma ligação profissional à cidade de Ovar em 1735? Teria efectivamente, Teixeira Guimarães executado e retábulo, em 1750, ou riscou a dita obra e delegou-a a outrem?

De qualquer modo, é evidente a importância da cidade de Ovar, e em especial da Igreja Matriz, não só pelos artistas que chama, mas também pela grandiosidade da obra deixada, o que terá a ver com a característica da qual se faz referência em 1824: "*Povo Christão, e tão destincto e conhecido em todo o Reino q caracteriza a nobre villa de Ovar*[78]".

Começando pela imagem do Senhor da Agonia, proveniente de Roma; passando pela obra de transição entre o maneirismo e o estilo nacional dos retábulos colaterais; e, posteriormente, pelo revestimento total da capela do pretório a talha dourada; e, ainda, pela monumental máquina rococó do retábulo-mor; e, finalmente, pelo retábulo neoclássico da capela do Santíssimo Sacramento, desenhado por um artista de Santa Maria da Feira, parece ser óbvia a passagem harmoniosa dos séculos e dos diversos gostos, num só edifício, onde os grandes nomes da criação artística se juntaram para nos dar uma extraordinária percepção da evolução humana, destacando-se o centro artístico do Porto.

Resta, à nossa geração e aos vindouros identificar, estudar, proteger, e dar a conhecer obras, artistas, encomendadores e beneméritos, para que compreendendo o passado se viva melhor o futuro.

---

[77] A.M.O. – *Risco do retábulo do Santíssimo Sacramento*, assinado por Manoel Antonio da Fonseca, s/ data.
[78] A.E.P. – *Livro que hade servir na vizita encarregada ao Illº Rº Abadde de Stª Maria de Vallega*, 1824, fl. 34v.

**Figura n.º 1** – Fotografia do interior da Igreja Matriz de Ovar (vista da nave para a capela-mor), anterior a 1914
*Fonte*: A.M.O.

**Figura n.º 2** – Fotografia do interior da Igreja Matriz de Ovar (vista da capela-mor para o coro-alto), anterior a 1914
*Fonte*: A.M.O.

**Figura n.º 3**
Igreja Matriz de Ovar
*Fonte: CHAGAS, COLER, 1903: 137.*

**Figura n.º 4** – Elevação do Projecto para a Igreja Matriz da Villa de Ovar
*Fonte: A.M.O., 1804, Luís Inácio de Barros Lima, Porto, pasta 1547.*

**Figura n.º 5** – Elevação da fachada para a nova Igreja Matriz de São Christovão d'Ovar
*Fonte: A.M.O., s/d, não assinado, pasta 1547.*

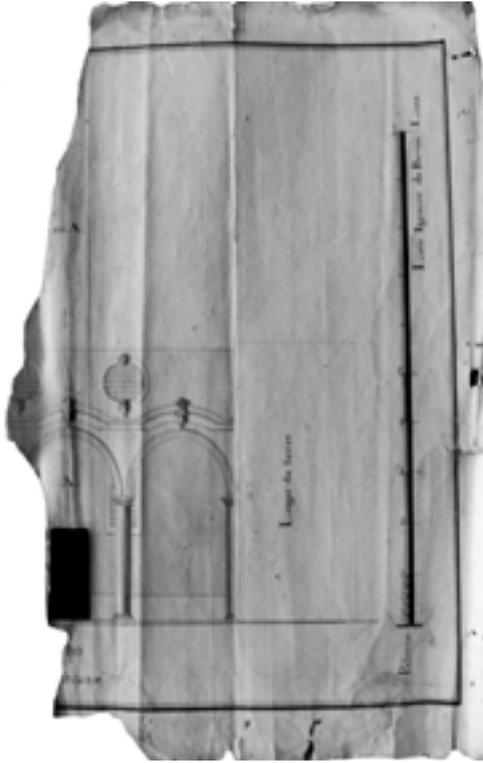



**Figura n.º 6** – Desenho das paredes laterais e interiores
*Fonte: A.M.O., s/d, Luís Inácio de Barros Lima, pasta 1547.*

**Figura n.º 7** – Desenhos de promenor das torres
*Fonte: A.M.O., s/d, não assinado, pasta 1547.*

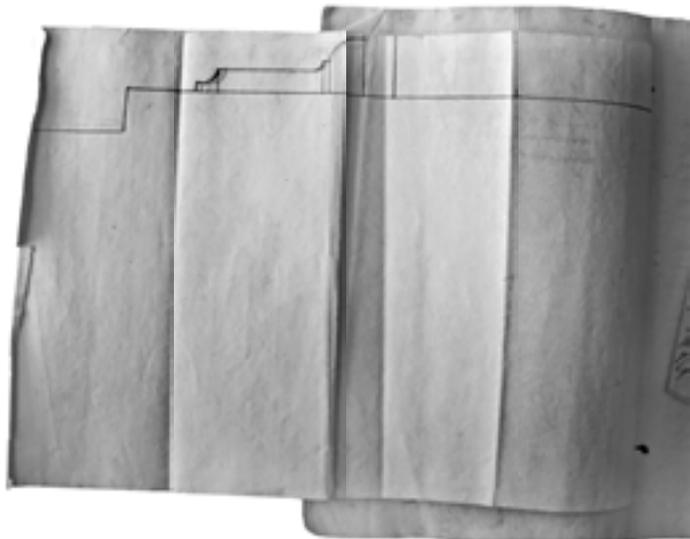



**Figura n.º 8** – Planta
*Fonte: A.M.O., s/d, não assinado, pasta 1547, verso.*

**Figura n.º 9** – Capela do Santíssimo Sacramento

**Figura n.º 10** – Risco para as ilhargas da Capela do Santíssimo Sacramento
*Fonte: A.M.O., s/d, pasta 1547.*

**Figura n.º 11** – Risco do retábulo da Capela Santíssimo Sacramento
*Fonte: A.M.O., s/d, Manuel António da Fonseca, Feira, pasta 1547.*

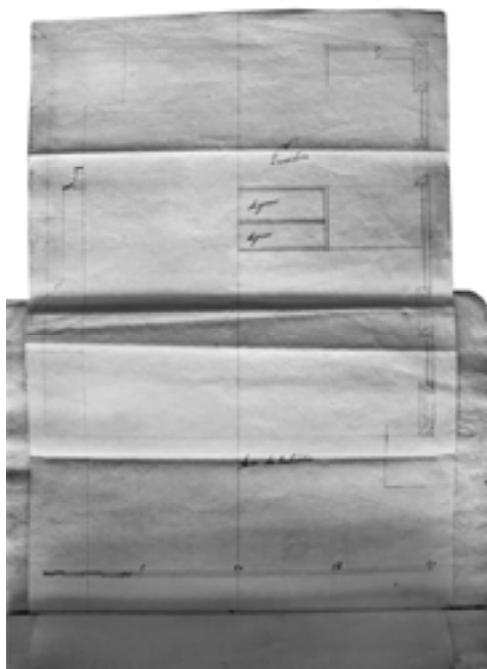



**Figura n.º 12** – Planta
*Fonte: A.M.O., s/d, não assinado, pasta 1547.*

**Figura n.º 13**
Retábulo do Senhor do Bonfim
*Fonte: Casa-Museu de Arte Sacra de Ovar, s/d.*

**Figura n.º 14**
Retábulo da Capela de São Miguel, antes da última intervenção
*Fonte: A.M.O.*

**Figura n.º 15** – Oração de Cristo no Horto e Prisão

**Figura n.º 16** – Capela do Pretório

**Figura n.º 17** – Última Ceia e Lava pés

**Figura n.º 18** – Tecto da Capela do Pretório

## Fontes e bibliografia

### Fontes

A.E.P., Arquivo Episcopal do Porto – *Autos de huas acçoes e despachos do m.º R.do Senhor D.r governador do Bispado sobre huns requirimentos dos freguezes de Ovar*, 26 de Fevereiro de 1674.

A.E.P. – *Livro que hade servir na vizita encarregada ao Illº Rº Abadde de Stª Maria de Vallega*, 1824.

A.M.O., Arquivo Municipal de Ovar – *Apontamentos para a Igreija da Villa de Ovar,* pasta 1547.

A.M.O. – *Apontamentos para a nova Capella do Santifsimo Sacramento da Igreja da Villa de Ovar*, s/ data, pasta 1547.

A.M.O. – *Apontamentos para a nova Capella do Santiſsimo Sacramento da Igreja da Villa de Ovar*, pasta 1547.

A.M.O. – *Desenho das paredes laterais e interiores,* Luís Inácio de Barros Lima, s/ data, pasta 1547.

A.M.O. – *Desenhos de pormenor das torres,* n/ assinado, s/ data, pasta 1547.

A.M.O. – *Elevação da Fachada Para a nova Igreja Matriz de São Christovão d'Ovar,* n/ assinado, s/ data, pasta 1547.

A.M.O. – *Elevação da Fachada Para a nova Igreja Matriz de São Christovão d'Ovar,* n/ assinado, s/ data, pasta 1547.

A.M.O. – *Elevação do Projecto para a Igreja Matriz da Villa de Ovar,* Luís Inácio de Barros Lima, Porto, 1804, pasta 1547.

A.M.O. – *Fotografia do interior da Igreja Matriz de Ovar (vista da capela-mor para o coro-alto)*, anterior a 1914.

A.M.O. – *Lutação,* pasta 1547.

A.M.O. – *Planta,* n/ assinado, s/ data, pasta 1547.

A.M.O., – *Recebi do Illº Snr. Dor Corregedor desta Comarca*, 28 de Maio de 1833, pasta 1547.

A.M.O. – *Risco do retábulo da Capela Santíssimo Sacramento,* Manuel António da Fonseca, Feira, s/ data, pasta 1547.

A.M.O., – *Risco para as ilhargas da Capela do Santíssimo Sacramento*, s/ data, pasta 1547.

A.M.O. – *Fotografia do interior da Igreja Matriz de Ovar (vista da nave para a capela-mor)*, anterior a 1914.

CMAS, Casa-Museu de Arte Sacra da ordem Franciscana Secular de Ovar, s/d – *Fotografia do Retábulo do Senhor do Bonfim.*

## Bibliografia

ARAÚJO, José Ribeiro de, 1952 – *Poalhas da história da freguesia e Igreja de Ovar*. Cucujães: Composto e impresso na Escola Tipográfica do Seminário das Missões.

BASTO, Artur de Magalhães, 1964 – "Apontamentos para um dicionário de artistas e artificies que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII". *Documentos e Memorias para a História do Porto – XXXII*. Porto: Câmara Municipal do Porto.

BASTOS, Manuel Pires, 1984 – *O Concelho de Ovar nas «Memórias Paroquiais (1758)*. Ovar: Edição da Paróquia de Ovar.

BASTOS, Manuel Pires, 1988 – "Uma achega de tomo para a História da Matriz de Ovar", in *João Semana* (1 de Março e 15 de Fevereiro).

BASTOS, Manuel Pires, 2001 – "História Breve da Igreja de S. Cristóvão de Cabanões a Ovar" *Dunas. Temas & Perspectivas*, ano 1, n.º 1. Ovar, pp. 27-40

BRANDÃO, Domingos de Pinho, 1984 – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto (séculos XV a XVII)*, vol. I. Porto: Diocese do Porto.

BRANDÃO, Domingos de Pinho, 1986 – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto (1726 a 1750)*, vol. III. Porto: Diocese do Porto.

CHAGAS, M. Pinheiro, COLER, J. Barbosa, 1903 – *História de Portugal*, 3.ª ed., vol. 8. S/l: s/ed.

CUNHA, D. Rodrigo da, 1623 – *Catalogo & Historia Dos Bispos do Porto*. Porto: Ioão Rodriguez. Impressor de Sua Senhoria.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 1989 – *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca (Artístas e clientela. Materiais e técnica)*, 2 vols. Porto: Câmara Municipal do Porto.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 2008 – *Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal*. Porto: CEPESE.

FRANÇA, António, 2009 – Intervenção Arqueológica na Igreja Matriz de São Cristóvão de Ovar: Leituras e Interpretações. *Dunas. Temas & Perspectivas*, ano 9, n.º 9. Ovar, pp. 119-130.

GONÇALVES, A. Nogueira, 1981 – *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Aveiro. Zona Norte*, vol. X. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes.

LAMY, Alberto Sousa, 2001 – *Monografia de Ovar. Freguesias de São Cristóvão e de São João de Ovar. 922-1865*, vol.1. Ovar: Câmara Municipal de Ovar – Divisão da Cultura, Biblioteca e Património Histórico.

LÍRIO, Pe. Manuel, 1922 – *Subsídios para a história de Ovar. Os Passos*. Ovar: Imprensa Pátria.

LÍRIO, Pe. Manuel, 1926 – *Monumentos e Instituições Religiosas. Subsídios para a História de Ovar*. Porto: s/ed.

OLIVEIRA, Pe. Miguel de, 1967 – *Ovar na Idade Média*. Lisboa: Edição da Câmara Municipal de Ovar.

PINHO, João Frederico Teixeira de, 1959 – *Memórias e Datas para a História de Ovar*. S/l: Edição da Câmara Municipal.

S/Aut, 1985 – *Igreja Matriz de Ovar – Arquitectura e obras de Arte*. Ovar: Edição da Paróquia de Ovar.

SMITH, Robert C., 1962 – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.

# Henrique José da Silva, um pintor português na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro

*Sonia Gomes PEREIRA*

Entre as inúmeras iniciativas de D. João, durante sua permanência no Brasil, encontra-se a criação da Escola Real de Ciência, Artes e Ofícios em 1816. Para o seu funcionamento, foram contratados vários artistas e artífices franceses, que aqui chegaram nesse mesmo ano, mas a escola, já com o nome de Academia Imperial de Belas Artes, só foi aberta efetivamente dez anos depois, em 1826.

Vários historiadores[1] já se debruçaram há algumas décadas sobre a discussão da criação dessa Escola, da contratação dos franceses e da evidente mudança de rumo, ao transformá-la numa Academia exclusivamente dedicada às Belas Artes. Muito já se debateu sobre a dificuldade dos mestres franceses – todos emigrados para o Brasil logo após a queda de Napoleão -, obrigados a conviver com uma corte anti-bonapartista e com a rivalidade de artistas portugueses então vivendo no Rio de Janeiro.

Essas discussões voltaram à tona em 2008, por ocasião dos eventos comemorativos dos 200 anos da chegada da corte portuguesa ao Brasil.

Emparelhada entre os períodos colonial e moderno, a arte do século XIX passou grande tempo esquecida ou rejeitada pela crítica de arte, com exceção daqueles artistas e movimentos que eram tidos como anunciadores da vinda do modernismo.

No entanto, a historiografia da arte desse período tem merecido nas últimas décadas uma significativa revisão historiográfica, tanto no exterior quanto no Brasil, especialmente nos meios acadêmicos. Vários aspectos essenciais têm sido postos em discussão, tais como: os conceitos de academicismo; a relação entre a tradição e a modernidade; as formas específicas da sociedade brasileira entender e absorver os movimentos europeus; a questão do ensino da arte e a criação de um campo e um mercado artísticos; a urgência do progresso e a necessidade do nacionalismo; a relação entre a produção dos artistas desse período e os que se seguiram no primeiro e segundo modernismos.

Dessa forma, temos hoje uma compreensão muito mais ampla e complexa da produção artística do século XIX, livre dos estereótipos tão freqüentes tais como:

[1] TAUNAY, 1983; RIOS FILHO, 1942; PEDROSA, 1955; GALVÃO, 1954.

o enaltecimento dos mestres franceses da chamada "Missão Artística de 1816" e o confronto com artistas portugueses e brasileiros contemporâneos, invariavelmente tidos como atrasados e retrógrados; ou então, o seu contrário, a rejeição à "Missão" e à Academia pelo fato de elas terem vindo macular a "pureza" da arte colonial; ou ainda, a idéia generalizada de que os artistas europeus mudaram a sua compreensão da arte em confronto com o cenário tropical do país.

O próprio fato da mobilização da sociedade em torno da comemoração dos 200 anos da chegada de D. João ao Brasil pode também ser creditado a esse crescente interesse pelo século XIX. É muito interessante observar que, por ocasião dos 100 anos dessa data, a grande Exposição de 1908, realizada na Praia Vermelha no Rio de Janeiro, comemorava-se, não a chegada de D. João, mas a abertura dos portos às nações amigas. Essa sutil nuança na escolha do fato a ser celebrado já nos indica uma mudança significativa nos critérios de julgamento do passado e de entendimento do presente no país. Assim, ao contrário de 1908, a comemoração de 2008 foi pautada por exposições em museus e centros culturais, acompanhadas de publicações, em que o aspecto artístico teve uma importância prioritária.

Esta comunicação parte, assim, de duas premissas: a revisão historiográfica que vem ocorrendo nas últimas décadas sobre o século XIX e a crítica de arte que vem sendo exercida nesses eventos comemorativos recentes.

Tomarei aqui o caso das duas grandes exposições organizadas no Rio de Janeiro no ano de 2008 e voltadas especificamente para as questões artísticas com suas respectivas publicações: *O Teatro de Debret* e *Nicolas-Antoine Taunay: uma leitura dos trópicos*.

O *Teatro de Debret* foi organizada pelos Museus Castro Maya e realizada em março e abril de 2008 na Casa França-Brasil. *Nicolas-Antoine Taunay: uma leitura dos trópicos* foi apresentada no Museu Nacional de Belas Artes de maio a julho, e depois na Pinacoteca de São Paulo, de julho a setembro de 2008. Acompanhando as exposições, foram lançadas inúmeras publicações[2].

Logicamente a idéia de reunir grande parte da obra desses artistas e exibi-la é, em si, uma oportunidade extraordinária, tanto para o historiador da arte quanto para o público em geral: permite a junção de obras separadas em coleções distintas, tanto no Brasil – é o caso da exposição Debret –, quanto no exterior – como na exposição Taunay.

No caso de Debret, foram reunidas mais de 500 obras de sua autoria: 346 aquarelas dos Museus Castro Maya e 151 pranchas litográficas gravadas em Paris nos anos 1834-39 da Coleção Mindlin, além de seis quadros a óleo de acervos do Rio de Janeiro, Petrópolis e São Paulo.

Quanto a Taunay, foram mostradas obras produzidas não só durante a sua permanência no Brasil (1916-1821), mas também na Europa, antes e depois de sua viagem, provenientes de inúmeras instituições francesas.

---

2 CATÁLOGO, 2008; BANDEIRA, LAGO, 2007; SCHWARCZ, 2008; SCHWARCZ, 2008; LAGO, 2008.

O que me preocupa, no entanto, é a insistência em artistas e questões, certamente muito importantes, mas já bastante estudados, em detrimento de uma compreensão mais abrangente do campo artístico – tema pouco explorado e ainda problemático.

Quase toda a historiografia tradicional brasileira aborda esse período da mesma maneira: a exaltação dos artistas franceses, em contraste com a depreciação dos artistas portugueses presentes no Rio de Janeiro na época de D.João.

É interessante observar que mesmo um historiador da arte português – José Augusto França – mantém essa visão enaltecedora dos franceses e depreciativa dos portugueses:

> *As negociações para a ida dos franceses para o Rio...acham-se envolvidas em algum mistério: houve sem dúvida prudência diplomática... da parte do Governo. Era preciso que os franceses fossem sem grande compromisso oficial; seriam protegidos mas nada lhes ficava a ser devido… Eles vieram com dinheiro emprestado semioficialmente, e foram bem recebidos, com excelentes pensões, por D. João VI...“Deveriam muito contribuir para o melhoramento da indústria nacional”, comentou então o conde da Barca; porque, como sublinhara o seu porta-voz Cândido Lusitano no decurso das diligências, “as artes liberais e de luxo deviam ceder o passo às úteis e necessárias à economia interior do país”. Nesse sentido de resto pretendeu agir Lebreton, projectando logo em Junho de 16 uma dupla Escola de Artes... Em 12 de Agosto seguinte o decreto real deu-lhe razão.*
>
> *Aconteceu porém o contrário, por culpa de tudo e de todos: do conde da Barca, que morreu logo a seguir, em 17, esgotado de trabalho, do próprio gênio dos artistas arribados, das intrigas que os rodearam e da inércia geral. E em vez de um dinâmico conservatório de artes e ofícios, uma academia tradicional, assim intitulada em 20, foi-se organizando, dentro das normas francesas, responsável finalmente por toda uma evolução da pintura brasileira, bem separada da portuguesa pela independência do Império, logo seis anos depois. Esse academismo brasileiro, não podemos esquecer que, vindo de fontes mais nobres, mais profissionais e mais eruditas que o português, lhe foi superior…*[3].

A importância e a qualidade de alguns artistas franceses – como Grandjean de Montigny, Nicolas- Antoine Taunay e Jean-Baptiste Debret – são inquestionáveis, mas a insistência numa leitura em que os franceses se destacam pela excelência em contraste com a indigência artística dos portugueses da época precisa ser melhor estudada. Para evidenciar como é problemática essa questão, vou-me referir aqui a José da Costa e Silva e Henrique José da Silva.

Em outras ocasiões[4], dediquei-me ao estudo da arquitetura produzida no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XIX, tendo, como premissa, a idéia de reunir, sem distinções, arquitetos e engenheiros, franceses, portugueses e brasileiros. A minha intenção era, justamente, fugir das dicotomias usuais da historiografia tradicional.

Nesse conjunto, destacou-se a figura do arquiteto português José da Costa e Silva. Nascido em 1747, estudou arquitetura com Filipe Rodrigues e desenho de figura com Carlo Maria Ponzoni – italiano emigrado para Lisboa na época de D. João V e mestre

[3] FRANÇA, 1990: 203. A 1.ª edição desse livro do Prof. França data de 1967 – dois anos depois da publicação da sua obra mais conhecida: *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*.

[4] PEREIRA, 1997: 79-88; PEREIRA, 1998: 109-120; PEREIRA, 2000: 35-48 ; PEREIRA, 2002: 209-230.

de desenho no Colégio dos Nobres. De 1769 a 1778, estudou na Itália. Na Academia Clementina, teve aulas com Carlo Bianchoni e Petrônio Fancelli e, em 1775, recebeu o título de *Accademico d´onore*, diploma conservado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. De 1775 a 1778, fez o *grand tour* por várias cidades italianas. Em 1781, já em Lisboa, enviou à Academia de S. Lucas em Roma alguns desenhos e recebeu a patente de acadêmico de mérito.

De 1778 a 1812, Costa e Silva atuou como arquiteto em Lisboa, desempenhando um papel importante na implantação do neoclassicismo de raiz italiana em Portugal. Entre as suas inúmeras obras, destacam-se o novo Erário de 1789, o Teatro S. Carlos de 1792 e o Palácio da Ajuda, começado em 1796 por Manuel Caetano e reiniciado em 1801 com José da Costa e Silva e o italiano Fabri.

Veio para o Brasil em 1812, com 65 anos, trazendo uma valiosa coleção de desenhos e estampas, que vendeu em 1818 à Biblioteca Real, da qual foi feita um excelente catálogo em 1995[5]. Foi contratado como arquiteto real das obras reais, mas a sua atuação aqui no Rio de Janeiro ainda é pouco conhecida, vindo a falecer em 1819.

Aqui, nesta comunicação, pretendo discutir um outro exemplo do pouco conhecimento que ainda temos dos artistas atuantes na época de D. João no Brasil: o pintor Henrique José da Silva.

Uma verdadeira unanimidade em toda a historiografia da arte brasileira, Henrique José da Silva é sempre mostrado como artista medíocre e péssimo caráter – mesquinho, invejoso, em grande parte responsável pelas intrigas contra os franceses e pelas dificuldades iniciais na implantação da Academia, pois, com a morte do Lebreton em 1919, tornou-se seu diretor até 1834 – data de sua própria morte.

Vamos analisar, em primeiro lugar, a relação de Henrique José da Silva com a Academia. Nascido em Lisboa no ano de 1772, foi para o Brasil em 1819. A convite do Barão de São Lourenço, Ministro das Finanças do Reino, foi nomeado para o cargo de professor de Desenho da Escola Real de Belas Artes, e também para diretor, para substituir Lebreton, que havia falecido no ano anterior. Permaneceu nesses cargos até 1834, ano em que faleceu e foi substituído na direção da Academia por Félix-Émile Taunay.

Quanto a seu caráter e atuação como diretor da Academia, não sabemos ainda muito mais do que aquela historiografia veiculou. Mas, pelo menos em relação a um caso específico, podemos verificar que a crítica que lhe foi dirigida é infundada. Tratase da acusação de que alterou o currículo original criado por Lebreton, ampliando a importância da sua disciplina de Desenho.

Na nossa historiografia, é sempre mencionado que o projeto original de Joachim Lebreton[6] para a Escola Real de Ciência, Artes e Ofícios tinha concepção estética

---

[5] AMBROSINI, Anna Maria; MARQUES, Luiz; MORSELLI, Raffaella. *Dissegni italiani della Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro – La collezione Costa e Silva.* Milão: Banca Popolare dell´Adriatico / Servizio Editoriale Amilcare Pizzi, 1995.

[6] Joachim Lebreton (1760-1819). Historiador e teórico da arte. Durante o período revolucionário, foi chefe da seção de Museus, Conservatórios e Bibliotecas do Ministério do Interior. Em 1795, tomou posse na Classe de Ciências Morais e Políticas do Instituto de França. Em 1803, tornou-se secretário perpétuo da Classe de Belas Artes, cargo que ocupou até a sua demissão em 1815. Lebreton acompanhou, portanto, de perto todo o processo por que passaram as

"mais moderna", em comparação com a opção por uma solução "mais antiquada" adotada posteriormente.

O projeto de criar uma escola de ciências, artes e ofícios estava certamente imbricado na vontade de alavancar uma instituição que pudesse se transformar em apoio ao desenvolvimento do país, a fim de acompanhar o progresso industrial e tecnológico da época. Mas esta idéia era realmente de difícil concretude, tanto na época, quanto mais tarde. Basta verificar que o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, que começará as suas atividades em 1858, terá também, como a Academia de 1826, imensas dificuldades para manter-se em funcionamento.

Mas, se a idéia de pensar artes e ofícios juntos, naquela época, nos parece muito "moderna", é importante que se deixe claro que o pensamento estético de Lebreton era absolutamente de acordo com a tradição clássica e com o sistema acadêmico, e está em sintonia completa com a ideologia e a estrutura implantadas posteriormente na Academia.

O Decreto de 12 de Agosto de 1816, promulgado pelo Conde da Barca, que criou a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios foi muito lacônico, limitando-se às disposições contratuais, à relação dos professores e funcionários e a seus respectivos vencimentos. Para se conhecer as concepções que nortearam o programa daquela Escola é preciso recorrer, sobretudo, ao projeto manuscrito do próprio Joaquim Lebreton, datada de 12 de junho de 1816, portanto, dois meses antes do Decreto oficial e cerca de três meses após a chegada dos artistas franceses ao Brasil – documento encontrado pelo Prof. Mário Barata nos arquivos do Palácio Itamarati[7].

Do programa elaborado por Lebreton, fica logo evidente a importância fundamental que ele dedica ao desenho. Não prevê uma cadeira específica de desenho, mas descreve detalhadamente todo o processo do seu ensino – a partir de cópias dos desenhos dos professores, das estampas, das moldagens e finalmente do modelo vivo –, ficando implícito que seria desenvolvido por todos os professores em suas disciplinas específicas, como formação básica de cada curso. No projeto, está evidente que não só reconhecia a importância fundamental do desenho, como considerava-o como o eixo aglutinador, tanto das artes como dos ofícios:

> *Professores de uma dupla escola das artes do desenho bastarão para todo o ensino dessas artes, e mesmo de suas aplicações aos ofícios. Mas é essencial que se determine bem o emprego de cada um, e não se deixe ao patronato, desprovido de luzes, nem às pretensões pessoais dos artistas, a possibilidade de intervir ou enfraquecer a ordem do ensino pela invasão de qualquer Professor medíocre ou não clássico, pois a escola teria, desde o início, germes de fraqueza e de torpor que não tardariam a prejudicá-la*[8].

---

artes durante este período – a extinção das antigas Academias em 1793; a criação do Instituto de França em 1795 (dividido em 3 Classes: Ciências Físicas e Matemáticas; Ciências Morais e Políticas; e Literatura e Belas Artes); a reforma do Instituto de França por Napoleção em 1803 (com a criação de uma 4.ª Classe: Belas Artes) – até a sua vinda para o Brasil em 1816.

[7] BARATA, 1959: 283- 307.

[8] BARATA, 1959: 287.

A passagem acima explicita a adesão ao classicismo de forma inequívoca. Sabemos que desde o final do século XVIII a retomada do classicismo adquirira uma conotação política e didática, de regeneração da arte, de retomada dos princípios autênticos da antiguidade clássica: era, portanto, uma posição inovadora.

Assim, é através da hierarquia clássica que Lebreton vê o lugar das artes e dos ofícios:

> *É de se desejar que...a profissão de artista fique, em geral numa região média da sociedade: que o pintor e o escultor sintam prazer com a leitura dos poetas e dos historiadores e se inspirem neles; que o arquiteto seja capaz de eurdição e de penetrar, até certo grau, nas ciências matemáticas. Como não há ainda necessidade de grande número de artistas, talvez seja menos difícil tornarmo-nos exigentes com relação à qualidade dos alunos e obrigá-los a adquirir instrução. Isto seria, pelo menos, bastante desejável no próprio início. Talvez criando simultaneamente uma Escola de Belas Artes... e uma escola de desenho para as artes e ofícios, se possa preserva a primeira pela segunda, classificando e mantendo nesta, que não poderia chegar a ser demasiado freqüentada, todos que não conviessem à outra*[9].

Não houve, portanto, mudança ideológica entre o projeto de Lebreton e aquele que efetivamente foi instituído em 1826: ambos se apoiavam na adesão ao classicismo, na estrutura acadêmica de ensino e na posição prioritária do desenho na formação do artista.

Passemos, agora, ao segundo ponto: a questão da obra artística de Henrique José da Silva. Sabemos que foi discípulo de Joaquim Manuel da Rocha e de Pedro Alexandrino.

Em relação ao ensino artístico em Portugal, sabemos que houve iniciativas particulares e oficiosas antes, mas elas foram suplantadas por uma iniciativa oficial, partida da Real Mesa Censória, e, em fins de 1781, estabeleceu-se na capital a Aula Régia de Desenho de Figura e de Arquitetura. Os professores de desenho escolhidos foram Joaquim Manuel da Rocha e seu substituto, Joaquim Carneiro da Silva, ambos nascidos em 1727, artistas de herança pombalina, o segundo considerado superior ao primeiro, tido como mero imitador de Vieira Portuense, mas que deu nome à "aula do Rocha"[10].

Quanto a Pedro Alexandrino de Carvalho, nascido em 1730 e morto em 1810, foi um fecundo pintor de igrejas, a quem a Reconstrução ofereceu vasto terreno de trabalho. Hábil pintor de tetos, painéis, carruagens de gala e cenários de teatro. Trabalhou também no Palácio de Queluz[11].

Quanto à obra de Henrique José da Silva, conhecemos muito pouco, como, por exemplo, duas pinturas – o *Retrato do senador João Antônio Rodrigues de Carvalho* (Museu Nacional de Belas Artes) e o *Retrato de D. Pedro I* (Museu Imperial de Petrópolis).

---

9 BARATA, 1959: 293.
10 FRANÇA, 1990: 67.
11 FRANÇA, 1990: 33.

**Figura n.º 1**
Retrato do Senador
João Antônio Rodrigues de Carvalho
*Henrique José da Silva. Óleo sobre tela*
*(Museu Nacional de Belas Artes).*

No entanto, no Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, há uma coleção de desenhos de grande qualidade, assinados por ele. São ao todo 125 desenhos: 82 desenhos anatômicos (partes do corpo), 24 academias (corpo inteiro), nove cópias de artistas europeus (figuras tiradas de obras de artistas, sobretudo italianos – Michelangelo, Andrea Del Sarto entre outros – e um francês – Poussin) e dez desenhos de ornatos. A grande maioria é executada em crayon ou carvão e uma minoria em grafite ou sangüínea sobre papel.

Certamente, esses desenhos eram usados como material didático nas aulas de Desenho. Sabemos que a iniciação do aluno se dava pela cópia, começando por desenhos do professor, em seguida estampas, moldagens de gesso até chegar ao modelo vivo. Os desenhos de Henrique José da Silva cobrem quase todos os passos dessa trajetória pedagógica.

**Figura n.º 2**
Estudo de mão
*Henrique José da Silva. Desenho, carvão / papel, s/d, 23,2 x 19,0 cm. Acervo Museu D. João VI / EBA / UFRJ reg. 476.*

Além disso, esses desenhos revelam um grande conhecimento de anatomia, como era exigido nas academias de arte. Sendo o corpo o principal instrumento para a construção do caráter narrativo tanto da pintura quanto da escultura, o seu conhecimento funcional e a destreza em representá-lo em diferentes gestos, expressões e atitudes eram requisitos indispensáveis no universo dessa arte ainda ligada à retórica clássica[12].

Finalmente, esses desenhos demonstram o interesse em conhecer e copiar as obras dos mestres da grande tradição ocidental – não apenas apreendendo a totalidade da cena, mas também recortando figuras em atitudes corporais diversas – verdadeiras tipologias que poderiam ser retomadas pelos alunos e artistas em suas obras futuras.

Assim, os desenhos assinados por Henrique José da Silva do acervo do Museu D. João VI nos mostram que, apesar das críticas sofridas, ele foi um grande desenhista. Podemos especular se os desenhos são mesmo de sua autoria ou se apenas lhe pertenciam e constituíam material didático para suas aulas de desenho. Mas, nesse caso, de quem seriam esses desenhos?

Essas dúvidas e lacunas evidenciam o quanto o período joanino ainda nos é obscuro e o quanto ainda precisamos avançar para ter uma compreensão mais abrangente do campo artístico brasileiro na época.

Nesta perspectiva, é uma pena que as comemorações dos 200 anos da vinda de D. João ao Brasil não tenham sido aproveitadas para um estudo aprofundado deste período ainda obscuro nas artes brasileiras.

---

[12] A Figura n.º 3 mostra o esqueleto humano, ilustrado com letras e números que se referem a legendas explicativas. Transcrição da lateral direita: *Estudo da Osteologia. Os Ossos que estão representados no presente desenho do Esqueleto do Corpo humano, são exactamente designados pelos nomes próprios de cada um deles, e da maneira que os facultativos da Arte Anatômica os nomeião e conhecem, cujo conhecimento se torna necessário na Arte do Desenho e vão marcados com as letras do Abecedário e do Algarismo da maneira seguinte: A- Coronal. B- Pomato C- Mandíbula Superior D- Mandíbula inferior E.F.G.H.- Estas quatro letras mostrão a estensão dos ossos que chamão Vértebras,as quaes de E até a cabeça chamão-se Vértebras do Pescoço, o seu numero he sete, de Eaté F, nomeião-se Dorso e he onde pegão as Costelas, o seu numero he doze, de F até G são as dos Rins, o seu numero he cinco, e de G até H, são de Sacro e de Cóccix, que está na extremidade do Sacro, o seu numero he dez, seis para o Sacro e quatro para o Cóccix.I-Clavicola K- Externum, cuja extremidade he aguda e acaba de feichar o peito L- Cartilagem Xifoide, vulgarmente chama-se Espinhela M- Humeros, he o que forma o Braço N Omoplata, ou Espadoa O- Cubitus, ou do Cotovelo P- Radio. O Cubitus ou Radio formão a parte que se chama Ante braço Q- Carpo, he composto de oito ossos, os quais se unem ao Ante braço e a mão, chama-se Pulso R- Metacarpo, he composto de cinco ossos, os quais estão unidos ao Corpo e a os dedos S- Os cinco dedos compostos cada um de trêz ossos, denominados phalanges, distinguidas 1.ª, 2.ª, 3.ª. À excepção do pollix que só tem duas. T.V.X.- Estas trêz letras mostrão os ossos que chamão inominados, dos quais a parte marcada T chama-se Ilion, a da marca V chama-se Ischion e a marca X chama-se Púbis. Y- Fêmur, he o mais longo e grosso de todos os ossos Z- Cabeça do Fêmur, a qual encacha no ossa Ischion, também se chama Osso da Coixa.*

Transcrição da lateral esquerda: *1 - O grande Trocanter, este nome da-se a uma eminência que está no principio do osso da Coixa, pouco inferior à cabeça, e da parte externa. 2 - O pequeno Trocanter, he uma eminência que está no osso da Coixa; porém mais inferior que a do grade Trocanter, e da arte interna. 3 - A Rodella, este osso está colocado na parte anterior do joelho, entre o Fêmur e a Tíbia e he propriamente o que forma o joelho. 4 - A tíbia, vulgarmente chama-se Caxilha ou o osso da Perna 5 - Peroneo, está situado da parte externa da Perna e ligado ao lado da Tíbia, a sua extremidade exterior forma o Maléolo externo, vulgarmente chamado tornozello, e desce abaixo do Maléolo interno, que he formado pela extremidade da Tíbia. 6 - Estes Ossos juntos formão uma parte do Pé, chama-se Tarso, he formado de sete ossos, dos quais um chama-se Astragalo, que se articula com os dois ossos*

*da Perna, e chama-se Calcâneo; outro terceiro citado adiante do Astrágalo chamado Icafoide ou Navicalar, e quatro mais dispostos em fileira, que recebem os ossos do Metatarso. 7 - Estes ossos formão outra parte do Pé chama-se Metatarso, composto de cinco ossos que estão situados entre o Tarso e os Artelhos ou dedos. 8 - Os cinco Artelhos, ou dedos, compostos cada um de trêz ossos, excepto o Polex, que só tem dois, e se chamão phalange como os das mãos.*

**Figura n.º 3** – Estudo de Osteologia
*Henrique José da Silva. Desenho, crayon / papel, s/d, 60,0 x 42,0 cm. Acervo Museu D. João VI / EBA / UFRJ reg. 46.*

**Figura n.º 4** – Estudos (cópias de Perugino, Fra Bartolommeo, Pinturicchio)
*Henrique José da Silva. Desenho, grafite / papel, s/d, 39,3 x 27,3 cm. Acervo Museu D. João VI / EBA / UFRJ reg. 412.*

## Bibliografia


AMBROSINI, Anna Maria, MARQUES, Luiz, MORSELLI, Raffaella, 1995 – *Dissegni italiani della Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro – La collezione Costa e Silva.* Milão: Banca Popolare dell´Adriatico/Servizio Editoriale Amilcare Pizzi.

BANDEIRA, Julio, LAGO, Pedro Correia do, 2007 – *Debret e o Brasil: Obra Completa.* Rio de Janeiro: Capivara.

BARATA, Mário, 1959 – "Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de uma dupla escola de artes no Rio de Janeiro em 1816". *Revista do SPHAN,* n.º 14, pp. 283- 307.

*CATÁLOGO, O Teatro de Debret*, 2008. Rio de Janeiro: Museus Castro Maya.

FRANÇA, José Augusto, 1990 – A *arte em Portugal no século XIX*, 3.ª edição, vol. I. Lisboa: Bertrand Editora (A 1.ª edição desse livro do Prof. França data de 1967).

GALVÃO, Alfredo, 1954 – *Subsídios para a história da Academia Imperial*. Rio de Janeiro: ENBA/UB.

LAGO, Pedro Corrêa do, 2008 – *Taunay e o Brasil: Obra Completa.* Rio de Janeiro: Capivara.

PEDROSA, Mário, 1955 – A *missão Francesa: seus obstáculos políticos.* Rio de Janeiro: s.ed. (Tese para o concurso no Colégio Pedro II).

PEREIRA, Sonia Gomes, 1997 – "O Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX: a persistência da herança portuguesa", in *Anais do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Évora: Universidade de Évora, pp. 79-88.

PEREIRA, Sonia Gomes, 1998 – "O Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX: expansão urbana e transformação na paisagem construída", in *Anais do Museu Histórico Nacional* (Edição comemorativa do bicentenário de nascimento de D. Pedro, Imperador do Brasil e Rei de Portugal), vol. 30. Lisboa: Ministério da Cultura/IPHAN, pp. 109-120.

PEREIRA, Sonia Gomes, 2000 – "A arquitetura na cidade do Rio de Janeiro no tempo de D. João VI", in *Anais do Seminário Internacional D. João VI: um rei aclamado na América.* Rio de Janeiro : Museu Histórico Nacional, pp. 35-48.

PEREIRA, Sonia Gomes, 2000 – "Arquitetos e engenheiros atuantes no Rio de Janeiro no início do século XIX", in *V Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte: a arte no Mundo Português nos séculos XVI-XVII-XVIII.* Faro: Universidade do Algarve, pp. 209- 230.

RIOS FILHO, Adolfo Morales de los, 1942 – "O ensino artístico – subsídio pra sua história (1816 – 1889). *Boletim do IHGB* (anais do III Congresso de História Nacional – outubro de 1938).

SCHWARCZ, Lilia Moritz, 2008 – *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João.* São Paulo: Companhia das Letras.

SCHWARCZ, Lilia Moritz, et al, 2008 – *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil; uma leitura dos trópicos.* Rio de Janeiro: Sextante (catálogo).

TAUNAY, Afonso de Escragnolle, 1983 – *A Missão Francesa.* Brasília: Ed. Universidade de Brasília.

# A obra do arquitecto italiano Francesco da Cremona (c.1480-c.1550) em Portugal: novas pistas de investigação

*Susana Matos ABREU*

Pouco se sabe em concreto sobre o italiano Francesco da Cremona apesar da fama que vem ganhando nos últimos anos, a de introdutor da arquitectura do Renascimento no Norte de Portugal. O artista estabeleceu-se aqui em data desconhecida, talvez à roda de 1525. Crê-se que tenha nisto seguido o bispo de Viseu D. Miguel da Silva (1486-1556) quando, de Roma, este foi mandado regressar à pátria pelo rei D. João III, trazendo-o para seu serviço privativo. Aliás, o destino de Francesco da Cremona liga-se estreitamente a esta figura extraordinária. D. Miguel da Silva passou a Portugal como Escrivão da Puridade e bispo de Viseu, cumulado ainda de cargos e bens eclesiásticos que aplicou em obras arquitectónicas de grande fôlego; e nos seus vastos domínios territoriais, este poderoso senhor, que fora embaixador português junto da Curia romana desde 1515, membro da fervilhante roda social dos Medici e familiar dos papas Leão X e Clemente VII, não abdicou dos mesmos confortos que conhecera na Roma papal, nem da expressiva grandeza das suas obras arquitectónicas. No remanso da província nortenha onde se recolheu, em Santo Tirso e Viseu, ou na Foz do Douro junto à cidade do Porto, D. Miguel protagonizou vastos empreendimentos de carácter representativo, cuja expressão formal, exibindo a sua condição de grande prelado à italiana, delegou no mestre cremonês.

A redescoberta crítica da obra de Francesco da Cremona liga-se, assim, à figura de D. Miguel e, especialmente, à reabilitação da memória histórica deste seu mecenas como homem de presença marcante nos meandros sociais e culturais romanos – o que tem vindo a ser feito a partir da completa biografia que lhe traçou Sylvie Deswarte[1].

[1] DESWARTE, 1989a. D. Miguel da Silva era filho de D. Diogo da Silva e Menezes, aio de D. Manuel I, 1.º Conde de Portalegre, e de D. Maria de Aiala. A *damnatio memoria* que pesou largos séculos sobre D. Miguel da Silva deveu-se a vários factores, que só nas últimas décadas começam a ser esclarecidos. Estes relacionam-se sobretudo com a fuga de segredos de Estado para a Curia papal, perturbando os interesses de Portugal em matérias relacionadas com a administração dos bens da Igreja, a distribuição de seus cargos e dignidades, ou ainda o estabelecimento da Inquisição e questões relativas aos cristãos-novos. A elevação de D. Miguel da Silva ao cardinalato por Clemente VII em detrimento do infante D. Henrique (para o qual D. João III ambicionava o barrete cardinalício) será a gota de água num crescendo de desconfiança entre a família real e D. Miguel, que culminará na fuga precipitada deste

Estudos recentes sobre a dupla faceta de D. Miguel, a de diplomata e humanista, vêm permitindo conhecer melhor a sua acção mecenática desenvolvida em Portugal entre 1525 e 1541, à sombra da qual Francesco da Cremona realizou as melhores obras na qualidade de valido privado. Mostram ainda que, da obscuridade no seu país natal, Francesco passará subitamente ao cume da profissão como arquitecto na terra de acolhimento, e isto por respaldo deste grande senhor. Pois certo é – e embora o elenco da actividade artística de Francesco não se esgote ao serviço de D. Miguel da Silva[2] –, terá sido na resposta às encomendas do bispado de Viseu que a sua obra se revelará mais rica e densa de significados plurais no complexo quadro de referências do Renascimento italiano[3], o qual D. Miguel, enquanto estudioso de antiguidades e patrono das letras e das artes, muito contribuiu para trazer para o país natal. Sob este desafio máximo, Francesco da Cremona levantará uma série de obras que se caracterizarão pela aplicação de uma proposta estilística então quase desconhecida em Portugal: a renascentista.

Independentemente dos últimos trabalhos publicados, ora sobre D. Miguel, ora já sobre a sua acção materializada pelo braço executor de Francesco, a verdade é que as

---

para Roma no Verão de 1541 e subsequente expatriação e confisco dos bens. Não retornando mais à pátria por proibição régia, será nessa cidade, que o acolhera triunfalmente na juventude quando participara na embaixada de Tristão da Cunha (1514), que D. Miguel encontrará a morte em 1550.

[2] Além das obras, conhecidas por via documental, realizadas para o bispo de Viseu no Porto – Igreja de S. João Baptista (BASTO, 1964: 327; MOREIRA, 1983: 324), Farol de S. Miguel-o-Anjo (BASTO, 1964: 327), baliza de navegação no leito do Douro (por inscrição latina no farol anexo) – e em Viseu – claustro da Sé (JOAQUIM, 1955: 293, 299; MOREIRA, 2000: 87; RUÃO, 2000: 15) –, dois documentos mencionam o artista ao serviço da Câmara do Porto em 1539 – como "*Mestre Francisco Italiano Carmones d'obras de pedraria que tem carrego das obras do Bispo de Viseu*" (Viterbo, 1988: vol. I, 531-532) e "*mestre Francisco, pedreiro italiano*" (Basto, 1964: 139-140) –, tendo sido aí chamado a dar um parecer sobre a torre dos paços concelhios.
Porquanto ao serviço do bispo de D. Miguel da Silva, crê-se também, embora sem fundo documental, que tenha renovado os paços abaciais (MOREIRA, 1994) e realizado (até 1536) um farol dedicado a Nossa Senhora da Luz hoje destruído (MOREIRA, 1995: 336; MOREIRA, 2000: 85), ambos na Foz do Douro; que em Viseu tenha sido autor do projecto de uma *loggia* renascentista para a Sé, já prevista em 1534 (MOREIRA, 2000: 87; RODRIGUES, 2001), da regularização do adro medieval da Sé de Viseu feita em 1534 (MOREIRA, 2000: 87-88), da reforma do Paço do Fontelo para quinta de recreio dos bispos de Viseu (MOREIRA: 2000) e do risco da Casa do Miradouro, realizada c. 1528-1536 para o deão da Sé D. Fernão Ortiz de Vilhegas (ALVES: 1984).
Como D. Miguel foi abade comendatário do mosteiro beneditino de Santo Tirso e comendatário e prior perpétuo do mosteiro agostinho de Landim, suspeita-se ainda que Francesco da Cremona tenha interferido em certas obras de vulto feitas no Mosteiro de Santo Tirso c. 1529 (sobre tais obras leia-se MOREIRA, 1995: 338; MOREIRA, 2000: 85; BARROCA, 2001: 25-27), na reconstrução da igreja paroquial tirsense de S. Bartolomeu da Lagoncinha (BARROCA, 2001: 27-28), bem como noutras obras no Mosteiro de Landim (MOREIRA, 1988: 12), também de vulto. De nenhuma destas obras subsistem vestígios dignos de apreço.
Sabendo-se que o artista permanecerá no país após o regresso de D. Miguel da Silva a Roma, atribui-se-lhe ainda a *loggia* renascentista da Igreja de S. Tomé de Negrelos em Santo Tirso, realizada para o cardeal Alessandro Farnese c. 1545 (MOREIRA: 1995: 339). Por estrita filiação formal, atribuem-se-lhe ainda as autorias dos riscos do Paço dos Cunhas em Santar (SERRÃO, 2001: 58), dos Paços do Concelho de Vila do Conde erguidos entre 1538 e 1544 (MOREIRA, 1982: 28; MOREIRA, 1995: 339) e do Paço de Arnelas em Vila Nova de Gaia (AFONSO, 2005: 135). Ainda de mencionar, é a suspeita da sua colaboração na obra camarária do cais do porto da Ribeira, na cidade do Porto (BARROS, 2003: 16-18).

[3] Múltiplos estudos vêm mostrando como D. Miguel da Silva usou do engenho de Francesco da Cremona para moldar os seus empreendimentos à imagem das obras que conhecera em Itália, isto segundo um ambicioso programa humanístico de representação social (MOREIRA, 1988; MOREIRA, 2000). Tal programa será objecto de nossa atenção na Dissertação de Doutoramento que em breve apresentaremos à Faculdade de Letras da Universidade Porto.

investigações sobre o artista e a sua obra parecem estacionadas num impasse. A primeira causa disto (e se calhar única) assenta na imensa lacuna documental que pesa sobre a sua trajectória de vida (primeiro em Itália, depois em Portugal), seja sobre algumas obras em que se crê que tenha trabalhado, mas do que não se registam absolutas certezas[4]. Mas notemos que, embora paire a incógnita sobre Francesco da Cremona – pelo patronímico deduz-se que seria lombardo, mas nada se sabe sobre quando nasceu ou onde fez a aprendizagem do ofício –, muito se conhece já, por outra parte, sobre D. Miguel da Silva. É, aliás, fruto deste conhecimento sobre o mecenas, que o corpo principal da obra de Francesco da Cremona vem sendo aceitavelmente firmado nas últimas investigações, sobretudo por estudos de Rafael Moreira. Além disso, podemos dizer que as relações profissionais estabelecida entre D. Miguel e Francesco – binómio inseparável naquele *corpus* artístico – podem ser dadas por conhecidas com razoável certeza; a qualidade das arquitecturas levantadas espelham a partilha de ideias sustentadas visivelmente num ideal estético comum, em que o desejo de D. Miguel em imprimir certo cunho humanístico e antiquizante às formas se combina com certas noções práticas da arte arquitectural, aplicadas com inventividade pelo Cremona. Ora isto aponta para uma cumplicidade semelhante à que se estabelecia então entre o comitente erudito e o seu arquitecto nas práticas da Roma contemporânea, este como aquele ali derivando, especulativamente, da definição teórica, vitruviana-albertiana, de *architectus*[5]. Podemos então dizer que o que falta em conhecimento sobre Francesco da Cremona é largamente compensado pelo quanto se sabe do patrono e da melhor parte da obra do artista; e podendo as relações entre ambos ser aqui dadas por conhecidas com razoável aferição, estaremos em presença de uma equação de três termos dos quais apenas é desconhecido o primeiro.

Assim, e sem tencionarmos fazer aqui uma síntese dos conhecimentos sobre o tema, propomo-nos pegar isoladamente em questões que a atribuição autoral levanta acerca das obras de Francesco da Cremona, procurando, segundo ângulos menos explorados deste maneio temático (que não deixará de ser também metodológico), achar alguma novidade que contribua para resolver tal equação em ordem ao melhor conhecimento do artista.

---

4 Vd. nt. 2. As principais referências documentais sobre a actividade de Francesco da Cremona em Portugal continuam a ser as de Artur de Magalhães Basto e Sousa Viterbo já referidas. Para novos contributos sobre a sua biografia em Itália, ver MOREIRA, 2000.

5 Este assunto será igualmente objecto da nossa Dissertação de Doutoramento a apresentar em breve à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, ainda que de forma marginal. Podemos entretanto adiantar que esta relação entre D. Miguel e o seu arquitecto privativo, pese embora ainda mal esclarecida quer pela documentação, quer pelos vários estudos que a vêm acompanhando, nos parece ser uma falsa incógnita: o contributo de D. Miguel da Silva para as melhores obras de Francesco da Cremona em Portugal, nomeadamente as do complexo da Foz do Douro ou as que rodeiam a catedral de Viseu, foi já identificado por Rafael Moreira, o qual demonstrou em vários estudos que àquele mecenas se deve seguramente o alinhavo do programa ideológico da obra ao amparo de um ambicioso plano de representação social (MOREIRA, 1988; MOREIRA, 1995; MOREIRA, 2000). Tal aspecto vem propriadamente trazendo à consideração a enorme cumplicidade entre D. Miguel da Silva e o seu arquitecto privativo, e isto num quadro socio-profissional talvez único no reino à data dos primeiros trabalhos do artista documentados em Portugal (antes de 1528), mas que tinha abundantes precedentes em Itália. É à luz desse ideário, de matriz teórica mas que em Itália se aplicava correntemente às práticas, que a obra de Francesco nos parece reger-se por um método projectual decalcado dos exemplos romanos, enquanto D. Miguel da Silva, na posição de comitente, encarna bem os amplos interesses mecenáticos nas franjas do Humanismo.

## 1. A aprendizagem romana

Partindo dos estudos de Rafael Moreira que atribuem a Francesco da Cremona o invulgar complexo portuário, urbanístico e arquitectónico, que D. Miguel da Silva levantou a partir de 1526 na Foz do Douro, junto à cidade do Porto, podemos afirmar que Francesco representa bem o artista formado no Vitruvianismo dos círculos intelectuais romanos em que se movia o seu patrono. Deixaremos aqui de parte o programa humanístico gizado para este conjunto ribeirinho, certos porém que novas considerações se poderiam tecer sobre essa premissa de D. Miguel da Silva, em parte já desvelada na identificação simbólica e formal do projecto com o famoso complexo portuário de Óstia realizado na Antiguidade[6]. Em abono da paridade de Francesco com os artistas dos círculos romanos, note-se então apenas que a esta obra da Foz do Douro não é estranha a citação de modelos colhidos do repertório arqueológico, sobre o qual então se debruçavam artistas como Raffaello Sanzio ou Antonio da Sangallo (que também estudaram *Ostia antica*), e que a sua cultura visual revela contacto directo com o meio artístico da Cúria.

A capela inserida no farol de S. Miguel-o-Anjo (1528), por exemplo, uma construção miniatural erguida para sinalização nocturna da perigosa barra do Douro, tem um carácter marcadamente antiquizante na sua mole pétrea sensivelmente cúbica, em cuja planta se escavam nichos nas faces internas compondo um tipo inspirado nos ninfeus romanos (Figura n.º 1). Alguns metros a ocidente, e ultrapassando já a escala diminuta da capela-farol, também a igreja de S. João Baptista (c.1527-c.1546)[7] se matricula em tipologias de matriz antiquária pela sua nave ampla e capela-mor centralizada, ainda que de espacialidade resolutamente moderna (Figuras n.os 2 e 3). Como especial herança arqueológica, destaca-se aqui o exonártex de acesso tripartido[8], a lembrar o do baptistério de S. João de Latrão conforme aparece desenhado em alguns cadernos quinhentistas de *antichità*. Nele se escavavam, ábsides semicirculares em oposição, nos lados do seu interior, parecendo nisto copiar a planta de umas ruínas existentes junto à igreja de Santa Croce em Gerusalemme, também estas na rota de estudo das antiguidades romanas[9].

---

[6] MOREIRA, 1988: 12-13; DESWARTE, 1989: 64.

[7] MOREIRA, 1983: 324. A igreja esconde-se no interior da fortaleza do mesmo nome, que a envolveu a partir de 1570. Pese embora o desaparecimento de parte das paredes laterais e a dissolução de alguns outros elementos arquitectónicos, a sua estrutura mantém-se perfeitamente legível. As abóbadas da nave foram apeadas em 1647 para ampliação da fortaleza, sendo hoje esse espaço um pátio a céu aberto. Para um resumo das alterações entretanto sofridas pela igreja, ver BARROCA, 2001: 80-82.

[8] OSÓRIO, 1994: 76. Este nártex havia sido em tempos amparado por duas grossas torres. Foram ainda encontrados vestígios de pequenas abóbadas de tijolo de função mal definida, que poderiam dizer respeito a um coro-alto levantado sobre a entrada da igreja e ao qual se teria acesso a partir de torre sul. Notemos que, com isto, tal solução parece muito semelhante à que veio a ser adoptada poucos anos depois na Igreja de Nossa Senhora da Graça, em Évora, parecendo também tratar-se de um protótipo experimental das Sés e Misericórdias portuguesas que foram construídas já após a primeira metade do séc. XVI. Rafael Moreira acrescenta a este elenco as igrejas dos Jesuítas (OSÓRIO, 1994: 61), embora estudos de fundo sobre a arquitectura das igrejas dos Jesuítas, de Fausto Sanches Martins, provem que dificilmente terá sido este o seu protótipo.

[9] Como detectamos no tratado *Architettura Ingegneria e Arte Militare*, Francesco di Giogio Martini, f. 76v., tav. 140.

Os aspectos tectónicos destas construções denotam igual observação cuidadosa dos vestígios arqueológicos, o que se reflecte na aplicação do tijolo na elaboração de fundações e estruturas portantes contínuas. Do ponto de vista formal, estar opção técnica traduz-se por massas escavadas segundo as necessidades do modelado da obra[10], o que é especialmente notório em S. Miguel-o-Anjo. A grande cúpula de seis panos e lanternim que cobre a capela-mor de S. João Baptista, ainda que moderna, acentua a ideia dessa aprendizagem acerca do uso do tijolo feita junto da ruína, ao mesmo tempo que testemunha a importação de técnicas desconhecidas aos mestres locais.[11].

Por outro lado, vem sendo notado que os tipos antiquizantes da capela-farol e da igreja foram retomados em moldes puramente renascentistas, mostrando um enraizamento nos anseios estéticos do seu próprio tempo. O embasamento e a cornija que cintam o exterior do farol de S. Miguel-o-Anjo declaram-se como interpretações contemporâneas de fórmulas antiquárias (Figura n.º 4), do mesmo modo que o alto embasamento que ancora a igreja de S. João Baptista ao solo (Figura n.º 8), constituído por molduras clássicas sobrepostas, ou o entablamento dórico onde alternam métopas e tríglifos junto à cornija do templo (Figura n.os 10 e 11), evidenciam a interpretação crítica dos modelos clássicos.

Ora, podemos dizer que todos estes aspectos (tipológicos, construtivos e formais) concordam *grosso modo* com a marca conceptual que caracteriza as obras romanas dos primeiros anos do século XVI, tendo sido definida em continuidade com os objectivos do século anterior: a inspiração colhe-se dos edifícios antigos, sem todavia deixar de se exercer sobre eles um juízo crítico tutelado pelo corpo teórico da disciplina então em formação sobre os alicerces do tratado *De Architectura* (séc. I a.C.) do latino Vitrúvio. No resultado final ficaria patente certa liberdade experimental sobre tipologias, técnicas construtivas, ou outros. Sendo isto em parte revelado à transparência na obra de Francesco da Cremona, nota-se, porém, que a mesma enferma por vezes de algumas deficiências na concepção geral do projecto clássico, e até mesmo de limitações na apreensão das regras articulativas das ordens. Estas características, já notadas na igreja da Foz do Douro e no claustro da Sé de Viseu em particular[12], sugerem-nos uma formação incompleta, talvez colhida mais *de visu* do que por meio de uma relação do tipo mestre-discípulo. Por outro lado, alguns atavismos que lhe apercebemos ao nível da linguagem plástica levam-nos a propôr a ideia de uma formação recebida junto de mestres de carácter regional, ou, quando muito, activos na geração anterior. Serão estas pequenas imperfeições, que todavia não tiram encanto e apelo às obras do cremonês, que, se olhadas mais de perto, talvez

---

[10] Note-se que o resultado formal e espacial desta técnica é totalmente diferente do que decorre da aplicação do sistema construtivo tradicional português – uma malha de pontos de apoio unidos por paredes-cortina –, o qual descende directamente da tradição tecno-construtiva do Gótico tardio e já nada tem a ver com as técnicas romanas, configurando-se esta como exacerbamento do valor estrutural do edifício a ponto de diluir o morfológico.

[11] A documentação da fábrica dá-a por "*obra italliana e feyta à guisa de Itália*", e, por isso mesmo, terminada pelo "*Mestre Francisco Italiano*" (ou "*Cremonês*") após o retorno de D. Miguel da Silva a Roma (mas ainda antes de 1546), por pedido expresso das autoridades locais feito a D. João III. MOREIRA, 1983: 324.

[12] GUILLAUME, 1989: 111; RUÃO, 2000, 15

permitam lançar aqui novas pistas sobre as rotas de formação e pesquisa do artista antes de se estabelecer em Portugal.

A aceitarmos como referindo-se-lhe o único documento da actividade italiana que, em rigor, se conhece a um certo "*maestro Francesco Cremonese*", o mesmo terá trabalhado como "*muratore*" nas obras de S. Pedro de Roma, de onde supostamente foi resgatado por D. Miguel da Silva. Francesco deverá tratar-se, assim, do homónimo assinante do termo de compromisso, datado de 4 de Agosto de 1514, que lhe consigna parte da obra de alicerce do nicho ocidental do transepto. É na qualidade de "*muratore*" que o artista se compromete a realizar a obra, deixando-a pronta até ao nível do terreno[13].

A contextualização destes dados vem permitindo a Rafael Moreira considerar que Francesco da Cremona estaria integrado na empreitada dirigida por Giuliano Leno, esta sob alçada dos peritos arquitectos Fra Giovanni Giocondo da Verona (1433-1515), Raffaello Sanzio (1483-1520) e Giuliano da Sangallo (c. 1443-1516). E ao notar que tal contrato foi firmado apenas quatro dias após Raffaello ter tomado as rédeas do estaleiro papal, o mesmo autor supõe "uma relação anterior de plena confiança"[14] entre Raffaello (na qualidade de superintendente máximo da obra) e o cremonês. Perante isto, aventa ainda a hipótese de que a formação de Francesco se viesse fazendo junto daquele arquitecto, talvez em outras obras realizadas no perímetro urbano de Roma, ou que essa mesma confiança derivasse de relações laborais previamente estabelecidas entre mestre Francesco e o anterior responsável pela fábrica de S. Pedro, o – também lombardo – arquitecto Donato Bramante (1444-1514). Todas estas hipóteses continuam em aberto à espera que confirmação documental sendo ainda inconclusivas, tais como outras igualmente plausíveis[15]. Certo é, se as obras levantadas por Francesco da Cremona em Portugal não desmentem uma aprendizagem romana como já atrás se expôs, fazem-no com particularidades que, em hipótese, poderão ser eloquentes acerca da formação e actividade do artista nas fábricas romanas, questionando tais ligações.

---

[13] Segundo documento referido por Rafael Moreira (MOREIRA, 2000: 85) a partir de elenco documental publicado por Christoph Luitpold Frömmel (FROMMEL, 1984: 264), estes alicerces faziam parte da "*Cappella del Re di Francia*", isto é, a primeira do lado do evangelho. Para Jean Guillaume, Francesco da Cremona tratar-se-á de um homónimo sem ligações a S. Pedro (GUILLAUME, 1989: 112).

[14] MOREIRA, 2000: 85, 91.

[15] Afigura-se ainda possível a recomendação do artista a D. Miguel pelo próprio Raffaello Sanzio ou pelo banqueiro Agostino Chigi, sendo que Francesco bem poderia ter estado a serviço do último como colaborador de Raffaello nas obras da sua capela privada em Santa Maria del Popolo, ou até nas esplêndidas *stalle* da *villa* do banqueiro, conhecida como *La Farnesina*, sita na imediata vizinhança da residência de D. Miguel nas margens do Tibre. Sylvie Deswarte recorda ainda que este palácio que D. Miguel da Silva ocupou no fim da sua embaixada em Roma, chamado de S. Jacopo in Settignano, havia tido a sua fachada renovada pouco tempo antes pelo mesmo Giuliano Leno à sombra do qual Francesco da Cremona aparece no rol de S. Pedro (DESWARTE, 1989b: 60). Estabelece-se, nisto, outra possível ligação directa entre o artista e aquele arquitecto e gestor das fábricas papais.

## 2. De *muratore* a arquitecto: a igreja de S. João da Foz do Douro

Retomando a apreciação da torre-farol de S. Miguel-o-Anjo, note-se como, no desenho do seu prisma granítico, estão ausentes quaisquer elementos tectónicos a reforçar visualmente os cunhais, ou mesmo a funcionar como balizas compositivas do seu único vão hoje visível, aberto no alçado nascente (Figura n.º 4). A tímida cornija que sobrepuja a janela voga livremente junto à moldura do vão sem a tocar, por idênticas deficiências do projecto clássico. E apesar do recurso insistente à molduragem antiquizante, ainda não se recorreu aqui às ordens arquitectónicas.

Perante o exemplo, a verdade não pode ser escamoteada. A confirmar-se como relativo a Francesco da Cremona, o referido documento administrativo de S. Pedro, embora prestigiando o artista pela sua colaboração em fábrica tão importante, é claro quanto ao tipo de desempenho que dele se esperaria na obra: Francesco é indicado como "*muratore*", o que não deixa dúvidas acerca da sua participação subalterna ligada à obra mais grosseira dos alicerces[16]. De facto, será como "*pedreiro*", e sempre nesta qualidade, que o "*Mestre Francisco Italiano*" comparecerá décadas depois na documentação portuguesa da Igreja de S. João Baptista, ideia esta que convirá reter mesmo que a nomenclatura profissional não tenha sido tão precisa em Portugal quanto o foi na Itália do século XVI[17].

A observação da igreja de S. João Baptista da Foz do Douro não deixa margem para uma apreciação muito diferente da que já se fez acerca do pequeno farol, pese embora se trate de obra mais evoluída por aplicação das ordens. No exterior, a sobreposição de molduras logra aqui um efeito de gosto mais rico (Figura n.º 8 e 11) e Francesco cria certa monumentalidade pela espessa cornija da base da cúpula, ornada com métopas vazias e triglifos com gotas pendentes. O detalhe de desenho, porém, parece-nos trair uma reflexão tardia sobre o tema e suscitada provavelmente já em Portugal, feita através dos livros, talvez do "Vitrúvio" de Cesare Cesariano[18], porquanto se mostre algo distante das soluções romanas, estas mais ligeiras na aparência. No exterior da capela-mor e no remanescente das torres da frontaria, o alto envasamento cria um efeito de *podium* a partir do qual se lançam pilastras capitelizadas na verticalidade dos cunhais, denotando nisto uma exploração do sentido tectónico das ordens que, em Roma, estimulava os supra-mencionados artistas activos em S. Pedro. Já o interior da nave (Figura n.º 9 e 10) roça a indigência relativamente ao faustoso gosto *all'antica* que o exterior do templo procura captar por via dos elementos decorativos mencionados. Os seus panos lisos, de aparelho irregular que uma fina camada de

---

[16] O facto não poderá ser contornado, mesmo que se possa reconhecer a estes elementos uma função estrutural importante, como se deduz da sua "*funzione intermedia fra i pilastri e i contro-pilastri della cupola, e l'attacco di una sacrestia verso ovest*" (FRÖMMEL, 1984: 264).

[17] Vd. nt. 2. Podemos salientar que as vantagens de D. Miguel da Silva em trazer um mestre-pedreiro para Portugal seriam inúmeras, dada a escassez de mestres locais que soubessem trabalhar segundo o novo estilo. Assim se entende a solução de compromisso encontrada neste artista, capaz de realizar riscos "à romana", mas também sabedor de como os materializar em estaleiro – o que não seria certamente o caso de boa parte dos arquitectos-artistas activos em Roma na sua geração.

[18] MOREIRA, 1995: 337.

reboco uniformizaria, apenas são animados pelos vãos de acesso ao recinto e pelas janelas altas que iluminam o templo. Apesar de ser aqui perceptível um cuidado no arrumo dos vãos da nave, este a denunciar já o recurso ao desenho no momento do projecto, note-se que a modulação rítmica dos alçados internos, ainda imperfeita, não tem verdadeira contrapartida tectónica como seria de esperar tendo em mente a lição clássica dos arquitectos papais. As janelas, de derrame profundo orlado de singelo filete granítico, parecem suspender-se na tímida cornija que cinta as paredes laterais da nave sem qualquer referente tectónico a ditar a sua posição. Do mesmo modo, pequenas saliências tipo mísula (idênticas às que se vêm na galeria do claustro de Viseu), elementos planos e de efeito meramente decorativo que assinalam, sem pretensões de rigor, a distância média entre os vãos, parecem suspensas da mesma cornija. Tratam-se de elementos característicos das obras do primeiro Renascimento, a partir dos quais usualmente se lançavam abóbadas de tijolo (como sucede na galeria viseense), marcando o sítio dos panos murais onde, nas obras mais evolucionadas de Roma, se destacavam pilastras[19]. Aliás, é à imagem das obras romanas, e acompanhando o que se fez nos paramentos exteriores do edifício, que a capela-mor se ritma por estes elementos capitelizados (Figura n.º 11). Por conseguinte, a sua ausência na nave carece de justificação[20].

A presença de elementos próprios do vocabulário das ordens, embora uma novidade face ao que acontece na torre-farol, conflitua aqui com a sua elementar sintaxe e não atende, na sua aplicação, a certos critérios compositivos mais elementares. A linha da cornija da nave, por exemplo, embora percorra adequadamente o recinto a toda a roda, não se compadece, na parede que divide a nave da capela-mor, nem com a altura destinada para o seu arco, nem com a linha da imposta deste, acabando por se interromper a cerca de um terço da altura total do seu meio-ponto (Figura n.º 11 e 12). Com igual falta de critério, a mesma cornija passa bem acima das edícolas que ladeiam o acesso à capela-mor, e estas, embora acompanhem a altura da imposta do seu arco, vogam livremente nos panos de parede laterais, o que acentua a estranheza anti-canónica do conjunto.

Com isso, o registo de Francesco da Cremona como "*muratore*" nas fábricas papais suscita alguma reflexão sobre a sua qualidade de arquitecto, tendo em conta que estas imprecisões revelam uma obra realizada à conta de métodos projectuais ainda não totalmente afinados segundo os mais recentes desenvolvimentos. Vejamo-lo mais de perto.

---

[19] A supressão destas pilastras na nave leva-nos a propor que talvez se previsse a ornamentação das paredes internas do templo com pintura a fresco, eventualmente representando arquitectura fingida – e sabemos que D. Miguel da Silva tinha adornado assim o seu palácio de romano de S. Jacopo in Settignano. Tal opção estaria de acordo com estas ausências de pontuação rítmica do aparato murário interno, com o tipo de paramento escolhido, e ainda com a arrumação dos vãos chegada à linha da cornija, libertando-se deste modo os panos murários para receber vastas cenas pictóricas.

[20] Os exemplos romanos aplicam estas pilastras de ângulo às arestas internas de quadras em forma octogonal (como na capela-mor da igreja de S. Pietro in Montorio), ou de planta circular (como na Capela Chigi), neste último caso servindo para explorar a sua quadratura, sublinhando-a estruturalmente.

A planta da Igreja, por exemplo, revela alguma debilidade no manejo da geometria instrumental ao projecto, consequência de um ainda fraco entendimento modular do espaço (Figura n.º 2). O diâmetro da cúpula (8 metros) e a sua altura total (16 metros medidos do chão ao zénite) indicam a utilização de um módulo espacial cúbico, que foi duplicado na volumetria da capela-mor. Mais detidamente, observa-se que toda a planta da capela obedece a uma malha quadrilátera que trabalha o módulo de 6,5 x 6,5 braças como medida-padrão, tendo sido este quadrado, também em duplicado, a definir o comprimento total da nave. Do mesmo modo, é este módulo que define e os limites do presbitério. A planta hexagonal da capela-mor resulta da sua quadratura. Esta armadura geométrica, porém, afasta-se das pesquisas contemporâneas sobre o emprego de rácios matemáticos na planificação das principais quadras de um projecto, o que já tinha sido formulado com clareza, havia já mais de meio século, no *De re aedificatoria* (1485) de Leon Battista Alberti. A verdade é que a implantação do edifício no terreno, feita com base nesta malha, marca-se por algumas deficiências: o limite frontal do exonártex da fachada é impreciso relativamente a esta geometria, e a parede norte da nave apresenta um desvio sensível em relação ao seu eixo reitor longitudinal, o que na prática se traduziu pelo enviesamento da capela-mor. E mesmo que se possa considerar que estes aspectos tenham eventualmente resultado de condicionantes exercidas por edifícios pré-existentes, não deixam todavia de assinalar uma ainda frágil mestria da geometria enquanto disciplina ancilar da Arquitectura. Tal grelha serve aqui, antes de mais, para estabelecer o perímetro externo do edifício, e não as proporções das áreas internas como o reclamaria qualquer divisão harmónica das mesmas segundo as evoluídas teorias albertianas. Isto confirma-se na sua frouxa capacidade reitora enquanto efectiva armadura ao desenho mais preciso da planta: no desenho da capela-mor, por exemplo, é o diâmetro bruto do recinto que resulta de um círculo inscrito na área útil do módulo quadrado (Figura n.º 3), isto quando tal módulo deveria antes definir a sua área útil, segundo a lógica moderna de harmonização dos espaços. E se o facto poderá traduzir receio de construir uma cúpula com maiores dimensões do que a que foi feita, tal resulta, enfim, de uma geometria pouco clara e que atende mal ao conceito de espaço modular. Por último, repare-se que a esta malha não correspondem sub-módulos a ditar a localização dos vãos nas paredes laterais do templo, nem ainda a distribuir as mísulas da cornija, ainda que estes elementos mantenham sensivelmente igual distância e simetria entre si, como já foi observado. O facto traduz incoerência na definição geométrica do todo, e deverá ser resultado da coexistência, na mesma obra, de vários sistemas de modulação do espaço, estes nem sempre compatíveis entre si, e menos ainda com a sintaxe das ordens.

Tudo isto revela um entendimento ainda tardo-medieval (ou, quando muito, proto-renascentista) da vantagem das armaduras geométricas para definir a obra no terreno e a sua repartição, longe ainda do valor modernamente concedido à geometria euclidiana em fase projectual. Na linha desta apreciação, note-se que a escolha das proporções da nave em duplo quadrado se estreita à tradição cristã de reproduzir as do Templo de Salomão nos recintos sacros, também estas de preferência

tardo-medieval ou proto-renascentista, como atesta a Capela Sistina no Vaticano, terminada nestes moldes em 1484 por Baccio Pontelli[21]. Na Foz do Douro, o facto denuncia uma escolha certamente mais motivada por considerações simbólicas, e por referência a uma geometria sagrada, do que derivando do moderno entendimento modular do espaço que a gramática vitruviana das ordens pressupunha e implicava. De facto, nenhuma relação se estabelece entre as proporções ditadas por esta malha e a membratura clássica patente na obra. Em geral, todos estes aspectos juntos parecem indicar a mão de mestre familiarizado com as feições das ordens, sobretudo com os seus aspectos decorativos, certamente ainda dotado com alguma habilidade para o desenho de traças, mas ainda pouco treinado no manejo das regras clássicas de composição.

## 3. Atavismos e regionalismos. A formação lombarda

Pese embora estas indecisões projectuais, reconhece-se na obra de Francesco da Cremona um entendimento da arquitectura renascentista que ultrapassa já a combinação de elementos clássicos soltos apostos sobre membratura tardo-gótica, tal como ainda em 1526 propunha o tratado *Medidas del Romano*, dirigido aos "*oficiales*" por Diego de Sagredo. Neste aspecto, o belíssimo piso-térreo que Francesco realizou para o claustro da Sé de Viseu entre 1528 e 1534, em linguagem clássica de rara pureza em Portugal, sobeja para demonstrar um conhecimento que se avantajava ao do autor espanhol. O desenho das arcadas, moduladas segundo o ideal clássico, transcende a primeira versão do tratado sagrediano e impõe-se, sem dúvida alguma, como o melhor claustro renascentista executado no país.

Noutros aspectos, porém, a arte de Francesco fica-se a meio caminho entre aquele entendimento meramente decorativo das ordens, que as destitui de implicações métricas na geometria articulada do edifício, e uma evidente atenção às tipologias da Antiguidade e suas técnicas construtivas (já aqui apreciado em 1.), como se podia achar nas pesquisas italianas mais avançadas uma vez superada a compreensão das ordens. Este meio-caminho, patente em vários aspectos da sua obra, merece ser observado mais de perto, já que dele emanam sinais identificáveis como atavismos, ou até mesmo regionalismos, o que poderá ajudar a contextualizar melhor a sua aprendizagem em Itália.

À roda de 1528, acompanhando o avançar de outras obras na Foz do Douro, Francesco da Cremona renovou também a brévia existente junto à igreja de S. João Baptista, e fê-lo em coerência com a linguagem renascentista escolhida para todo o complexo. As suas novas portas-janelas (Figura n.º 5 e 6), de incontestável requinte palaciano e cortesão, recordam, nos seus detalhes, outras semelhantes desenhadas por

[21] A cobertura da igreja de S. João Baptista, se feita em madeira – o que seria "perfeitamente concebível" (GUILLAUME, 1989: 113) – aproximá-la-ia da igreja de Santa Áurea realizada por Baccio Pontelli em Óstia, ainda que achados arqueológicos levem Rafael Moreira a propor, para a igreja portuguesa, uma abóbada em tijolo do tipo "*volta à unghete*" (MOREIRA, 1994: 69).

Antonio da Sangallo *Il Vecchio* (1455-1534) para o Palácio Contucci (in.1519), em Montepulciano (Figura n.º 7). Não deixam ainda de apontar para outro precedente, este romano, nos vãos que Antonio da Sangallo *Il Giovanne* (1484-1546) – sobrinho do anterior – desenhou para o palácio do cardeal Farnese iniciado em 1515.

Esta semelhança merece reparos. A estrutura arquitravada que sobrepuja o lintel do vão no paço da Foz, distinta por alto friso sustentado por pilastras jónicas capitelizadas em substituição das jambas, iguala, em refinamento estético, a vivência cosmopolita que se respira nos precedentes referidos, e que certamente D. Miguel da Silva procurou copiar aqui. Neste particular, os vãos de Francesco representam bem o trabalho de um mestre formado na linha das obras papais renascentistas, que terá ocasião de reafirmar mais tarde, ainda em Portugal mas já após a fuga de D. Miguel para Roma, nas obras que supostamente levantou até aos anos 50, década em que se lhe perde o rasto documental. Lembramo-nos, por exemplo, da *Loggia* anexa à igreja de S. Tomé de Negrelos (c. 1545), construída em Santo Tirso para o cardeal Alessandro Farnese (que era afilhado de baptismo de D. Miguel e foi herdeiro dos seus títulos e bens eclesiásticos em Portugal), ou do risco da nova Câmara de Vila do Conde (1538-1544), cujas "singulares janelas arquitravadas de tipo sangallesco", semelhantes às dos paços abaciais da Foz do Douro, vêm permitindo atribuir o seu risco ao cremonês por estrita filiação formal (Moreira, 1995: 338-339).

Mas este refinamento, bem romano na origem programática, e que aqui ficou patente no gesto de voltar as sacadas à paisagem do estuário, não se acompanha por uma erudição extensiva aos paramentos adjacentes do edifício. Pelo contrário, nenhum entendimento modular do todo arquitectónico se expressa no volume desta construção, pelo que nenhuma coerência compositiva, sujeita à mesma criteriosa geometria que preside aos seus vãos, lhe é lícito reconhecer. Os vãos dispõem-se nos panos murários sem sombra de referência a qualquer divisão estratificada do alçado ou sua marcação vertical, o que poderia ter sido feito por recurso a embasamentos, pilastras ou cunhais rusticados, ainda a frisos moldurados, como era então moda generalizada em Roma. A torre-farol ali bem próxima e a igreja junto ao paço, vimos já, enfermam de condição semelhante.

O caso repete-se em Viseu, por exemplo, adquirindo contornos mais específicos no painel central da fachada da Casa do Miradouro (Figura n.º 13), levantado pela mesma data. Aqui, a articulação do portal jónico arquitravado com a janela bífora que lhe assenta no estrato superior, ainda que de belo efeito, não se faz com a coerência compositiva interna a que obrigava o projecto clássico, nem respeita, sequer, as elementares regras da sobreposição de ordens. Em vez disso, comporta-se como a justaposição de dois módulos diferentes, cada qual com a sua integridade própria bem definida à luz do paradigma, mas numa junção inorgânica segundo as mesmas leis. A composição é aqui feita por adição simples de dois módulos decorativos vogando em planos secos, traindo um classicismo ainda incipiente – ou até, talvez melhor dizendo, certo goticismo atávico de que o desenho dos restantes vãos da fachada poderá ser resíduo, estes bem medievalizantes no alfiz que os remata.

Retenha-se, entretanto, que se poderia dizer que esta tendência para a disposição dos vãos nos panos murários, feita sem referente geométrico que ultrapasse uma elementar noção de *symmetria* e ritmo, é paralela à relativa indiferença que Antonio da Sangallo *Il Vecchio* votava à animação murária com base no entendimento tectónico das ordens – e valha aqui o exemplo único do já referido Palácio Contucci. Franceso da Cremona parece inclusive seguir a proposta sangallesca na recusa do tema da sobreposição das ordens – e pensamos agora no painel central da Casa do Miradouro –, assunto este que, se prima pela indiferença geral que lhe vota a obra de Sangallo, muito pelo contrário preocupava outros arquitectos atentos ao estudo de ruínas como as do Coliseu ou do Teatro de Marcelo. Naturalmente, esta aproximação entre algumas marcas do desenho da obra de Francesco e as de Antonio da Sangallo – cujo irmão Giuliano, recordamos, seria coadjuvante de Raffaello na obra de S. Pedro pela altura em que o "*maestro Francesco Cremonese*" aí trabalhou – lança pistas para sondar a actividade romana do artista italiano antes de vir para Portugal.

Por outro lado, e de igual modo, as mesmas características permitem ainda equacionar uma precoce formação lombarda de Francesco, feita talvez na órbita dos artistas regionais das imediações da sua Cremona natal. É que os mesmos particulares das fachadas da brévia da Foz do Douro e da Casa do Miradouro denotam, fundamentalmente, um método compositivo que é bem regional e lombardo: isto é, que se revela por vezes mais atento à decoração arquitectónica empreendida em módulos complexos de grande poder exornativo, do que à sua verdadeira integração num sistema coerente subordinado ao uso escorreito das ordens.

Como teste à viabilidade desta hipótese, e certamente com interesse para futuras averiguações sobre o artista, ocorre-nos lembrar que a invasão da Lombardia pelas tropas francesas de Carlos VIII, ocorrida em 1494, provocara o êxodo massivo dos artistas e artífices lombardos para Roma, à cata de melhor sorte do que a que aquela região devastada pela guerra lhes podia oferecer[22]. Ora, tendo em mente que a crítica aponta a década de 80 de Quatrocentos para o nascimento de Francesco da Cremona[23], podemos considerar a hipótese de o mesmo episódio militar ter sido o responsável pela deslocação do jovem Francesco. A verificar-se isto, tal permitiria certificar-nos que Francesco da Cremona seria sensivelmente da geração do seu mecenas (e não substancialmente mais novo como certos estudos consideram), pelo que poderíamos aceitar ainda que teria chegado a Roma em idade capaz de sorver a lição antiquária. A fixação dos idiomatismos compositivos e formais na sua obra, mais próprios dos estaleiros lombardos do que de outros, poderia ter-se dado por duas vias: por uma precoce aprendizagem em obras de carácter provincial, ou depois, já durante a integração romana, pela colaboração com artistas originários desta região.

Algumas razões de peso se poderão juntar em favor desta precoce formação lombarda: note-se aqui, em primeira-mão ao que julgamos, que o módulo superior do painel central da Casa do Miradouro segue de perto o desenho dos vãos inferiores

---

22 AZZOLINI, 1996: 9.
23 MOREIRA, 2000: 85.

das sacristias absidais da igreja da Madonna della Steccata de Parma (Figura n.º 14), a fábrica religiosa mais importante desta cidade. E Parma, ali bem próxima de Cremona, havia sido incorporada nos Estados Papais no início de Quinhentos.

Crê-se que os vãos desta igreja parmesã, compostos por janelas em arco de volta perfeita inseridas em composição arquitravada jónica, tenham sido desenhados pelo mestre construtor local Giovan Francesco d'Agrate, que desde 1525 colaborou na obra da igreja, projectada pelos lombardos Bernardino e Giovanni Francesco Zaccagni[24]. Se a data da sua realização parece tardia para permitir considerar a aprendizagem de Francesco neste estaleiro em particular – não obstante poder tê-la feito depois de ter estado em Roma, o que a sua ligação às fábricas papais não exclui –, podemos notar que, sobretudo no estriado das pilastras e na generosa projecção da cornija, apontamentos estes que sobressaem na obra de Viseu, os mencionados vãos seguem de perto um precedente realizado no claustro de San Giovanni Evangelista da mesma cidade, onde o referido Bernardino trabalhara de 1510 em diante (Figura n.º 15). A obra da Madonna della Steccata denota ainda outras características que igualmente encontramos na igreja da Foz do Douro enquanto preferências lombardas, embora as tivéssemos observado já na obra de Antonio da Sangallo, por exemplo: a presença de um alto embasamento do qual partem pilastras delgadas de ordem única até à linha da cornija, sendo esta uma composição simples, mas de grande efeito monumental, que nas obras lombardas contrasta vivamente com a aposição de pequenos módulos arquitecturais trabalhados com requinte e minúcia, tais como os já mencionados vãos e do paço abacial anexo. Este efeito em S. João da Foz do Douro seria equiparável às investigações dos Zaccagni feitas na esteira experimental de Bramante, pelo que cumpre agora referir que a obra dos Zaccagni em Santa Maria della Steccata receberia poderosos influxos da obra daquele arquitecto – talvez no debuxo geral, como diz Vasari –, e contaria ainda com a apreciação directa de Antonio da Sangallo *Il Giovanne* desde 1526[25]. Perante isto, talvez o posterior encontro formal da obra de Francesco com a destes arquitectos não seja fruto de mero acaso.

Evidentemente, não podemos deixar de relacionar estas mesmas características com a sua posterior difusão no gosto romano, como já atrás se disse. Encontramo-las aqui expresso nomeadamente na fábrica da Igreja de Santa Maria do Loreto, da autoria do mesmo Antonio da Sangallo, ou até nas de Raffaello, como a Capela Chigi. Mas poderemos agora acrescentar que um dos responsáveis pela divulgação deste gosto teria sido precisamente um artista da geração anterior também já aqui mencionado, tal como se prova pelo exterior de Santa Maria della Consolazione ou de S. Pietro in Montorio, exemplos romanos mais antigos que se podem colher dentre outros possíveis do mesmo artista já fora da cidade, tais como a igreja de Sta. Áurea de Óstia. Trata-se do escultor e arquitecto florentino Baccio Pontelli (1450-1492), que várias vezes terá precedido a acção de Bramante e de Raffaello em algumas importantes fábricas papais romanas.

---

[24] LOTZ, 1995: 61.
[25] LOTZ, 1995: 61-63.

Talvez com interesse para investigações sequentes, esclareça-se que, segundo a tradição, Baccio Pontelli teria sido o responsável pela construção da igreja de Santa Maria del Popolo à qual a Capela Chigi se adossa, obra que realizou entre 1472 e 1477 por encomenda da congregação lombarda dos eremitas agostinhos. Esta obra teria ainda contado com a colaboração do escultor e arquitecto Andrea Bregno (1418-1506), este procedente de uma das mais importantes famílias de artistas do norte da Itália[26]. A intensidade das relações laborais de Pontelli com Bregno é algo que não se deverá perder de vista como sinal de contacto dos discípulos de Pontelli com modismos originários da Lombardia, pelo menos desde o penúltimo quartel do século XV. Como não deverá ser ainda esquecido, no contexto da predilecção do cardeal D. Miguel da Silva pelos letreiros epigrafados com que sempre adornou os seus edifícios – mas também das suas relações sociais –, que se deve a Bregno, presente nos círculos humanísticos de Sisto IV, a estandardização da epigrafia classicizante, conforme a fixou, gravada, nos túmulos que fez para vários cardeais.

## 4. Na esteira de Baccio Pontelli: novas pistas de investigação

A igreja de S. João Baptista apresenta particularidades que nos dão conta de Francesco da Cremona como artista inventivo e que, fazendo uso dos modelos antiquários e modernos romanos, procura superar, não sem espírito, algumas deficiências dos seus conhecimentos. Chega, inclusive, a lograr soluções absolutamente originais, como é o caso das celebradas janelas em *tabula ansata* criadas para iluminar o interior da igreja de S. João Baptista[27]. Mas será talvez no tratamento das ordens, sobretudo da jónica enquanto capricho programático do "*uomo literratto e di vita quieta*" (como diria Sebastiano Serlio) que era o bispo D. Miguel da Silva, que Francesco da Cremona se revelará mais original. No arco da capela-mor da igreja da Foz do Douro, por exemplo, onde as pilastras foram tratadas como pilares embebidos na parede que separa o presbitério da nave, as proporções do jónico foram alongadas muito além dos cânones, fosse na modulação dos fustes, fosse na dos pseudo-capitéis. Estes últimos foram desenhados com caprichosas volutas distendidas como asas abertas de um pássaro singular, unidas por um *flos abaci* de seis pétalas duplas de turgidez expressiva (Figura n.º 16)[28]. Francesco explorou

---

[26] GRUNDMANN, 1998: 111.

[27] Tratam-se de originalíssimas molduras rectangulares asadas que eruditamente evocam as placas com inscrições triunfais que os antigos romanos suspendiam nos templos (MOREIRA, 1983: 324; GUILLAUME, 1989: 111). Como paralelos italianos, Moreira refere os vãos superiores da fachada do palácio Naselli-Crispi (1537), construído pelo arquitecto Girólamo da Carpi em Ferrara (MOREIRA, 1994: 69), obra que, podemos acrescentar, em geral revela proximidade às de Raffaello, Bramante e Antonio da Sangallo *il Giovanne*. Tendo sido louvada no VII Livro de Sebastiano Serlio (Frankfurt, 1575) redigido entre 1545-1550, o próprio tratadista utilizará a *tabula ansata* para envolver a canhoeira de um projecto de porta de fortaleza (MOREIRA, 1994: 69; AFONSO, 2004). Em Portugal, apenas na fachada da Misericórdia de Braga (in. 1562) foi detectada uma pervivência desta "invenção" de Francesco da Cremona (BARROCA: 2001, 31).

[28] As pilastras capitelizadas que marcam os vértices do hexágono da capela-mor, igualmente jónicas, foram vincadas pelo meio – como era aliás corrente em fábricas romanas, mas sempre em versões corintizantes como nos exemplos

aqui o potencial plástico das caneluras ao prolongá-las a partir do fuste para o friso do entablamento, este tratado como se do cesto de pseudo-capitel de tais pilares se tratasse (Figura n.º 11). Este aspecto repete-se nas colunas da galeria claustral da Sé de Viseu (in. 1528), onde as caneluras reproduzidas nos cestos exploram a adaptação deste modismo à ordem compósita, esta com enrolamentos de acanto projectados nos quatro cantos do ábaco e um *flos abaco* semelhante ao da Foz do Douro, agora reduzido a cinco pétalas (Figura n.º 17).

Este tratamento estriado dos fustes das pilastras prolongando-se pelos cestos dos (pseudo-)capitéis, juntamente com o desenho do *flos abaci*, parece confirmar a formação lombarda de Francesco da Cremona. Representa, aliás, um tique bastante divulgado por artistas do Norte da Itália nos estaleiros florentinos e romanos do seu tempo[29]. Mas se já na mencionada tendência para a aplicação das ordens em pilastras altas e delgadas, estas a marcar ritmicamente os panos verticais do edifício, encontramos ressonâncias directas e modelares das obras romanas, sobretudo das da geração anterior à do próprio Francesco, parece-nos ser nestes mesmos detalhes do tratamento das ordens, agora observando a sua inserção tipológica, que mais se parece confirmar essa influência.

Foi já notado[30] que o claustro de Viseu segue, em geral, o protótipo tipológico do claustro do Palácio da Chancelaria Apostólica de Roma (ou Palazzo della Cancelleria), evidências que podemos especificar no ritmo dos arcos lançados sobre colunas, no alto friso preparado para receber inscrições, ou mesmo nas páteras decorativas que preenchem os panos entre a arcada e a arquitrave (Figura n.º 18 e 19). Valerá a pena recordar, a propósito, que a crítica recente tem aproximado esta obra romana dos protótipos de Francesco di Giorgio Martini por via de Baccio Pontelli, o qual, segundo a tradição, lhe terá desenhado o *cortile*. Com efeito, este pátio porticado identifica-se com os protótipos tardo-quatrocentistas, dentre os quais sobressai o *cortile* do palácio ducal de Urbino onde os mencionados Martini e Pontelli haviam trabalhado junto a Luciano Lauranna[31] – justificando-se assim as semelhanças entre esta obra urbinense e a de Viseu, que vêm sendo correntemente apontadas.

Porém, o pormenor do tratamento dos ângulos do claustro de Viseu é diferente do da Cancelleria, que aqui se resolve por um duplo pilar de canto orientado a meia esquadria, enquanto que, em Viseu, tal se faz por uma dupla coluna de canto. Como aponta Rafael Moreira, tal pormenor da dupla-coluna de canto aplicada à articulação das quatro faces da arcada claustral viseense tem um precedente directo em Roma, no claustro de S. Salvatore in Lauro (Figura n.º 20) – este uma bela construção

---

já referidos e nunca explorando a modalidade jónica, tanto quanto julgamos saber –, criando uma inusitada partição da flor do ábaco.

29 MOREIRA, 1995: 338. O autor nota ainda que tais capitéis são também semelhantes, no particular do fuste estriado, aos do *cortile* do palácio Pazzi-Quaresi (1470-1472), atribuído a Giuliano da Maiano, e, na decoração do ábaco, aos da SS. Annunziata de Florença, realizados por Michelozzo di Bartolomeo. O facto documenta assim uma tendência não apenas ligada à diáspora dos arquitectos e escultores lombardos dos finais do século XV, mas talvez ainda a exploração de um tipo antigo conhecido na época.

30 RUÃO, 2000: 15.

31 FRÖMMEL, 1998: 408-413.

renascentista iniciada cerca de 1450 por Baccio Pontelli. Podemos ainda adicionar a este precedente os capiteis duplos do Palazzo Comunale de Jesi (1486-1498), de Francesco di Giogio Martini (Figura n.º 21), os quais se tratam certamente, como os anteriores de Roma, do resultado de uma reflexão conjunta de Pontelli e Martini sobre a tipologia claustral e o pátio civil. No tratamento das colunas de D. Salvatore in Lauro, Pontelli substitui os acantos do cesto dos capitéis, estes de um singular compósito almofadado com óvulos, por caneluras no prolongamento do fuste (Figura n.º 22), tecendo nisto um outro parentesco muito próximo com o claustro de Viseu. Os enrolamentos de acanto sob os ábacos lembram ainda, intensamente, o jónico da igreja da Foz do Douro.

O conjunto das observações até agora feitas exige um ponto da situação, quer sobre as influências recebidas por Francesco da Cremona a partir das obras modernas, quer sobre os seus métodos projectuais. As primeiras notas, baseadas em pressupostos documentais, apontam algumas obras que talvez tenham sido influentes na sua aprendizagem e, certamente também, consistido em referências visuais do seu patrono: trabalhos de Donato Bramante e de Raffaello Sanzio, em primeiro lugar, ainda que as ulteriores criações de Raffaello e de Bramante reflictam uma modernidade idiossincrática que achamos não comparecer nos arranjos formais portugueses. Uma precoce formação lombarda de Francesco, feita talvez ainda nas imediações da sua terra natal, ou, mais tarde, já nos estaleiros romanos pelo convívio com artistas lombardos, parece-nos vivamente de considerar. Em regra, poderá ser observado que as influências modelares romanas colhidas por Francesco da Cremona bebem sobretudo de obras realizadas pela geração anterior à sua, como revela certa atenção dada ao trabalho de Antonio da Sangallo *Il Vechio*. Mas sobretudo, obras como a igreja da Foz do Douro ou o claustro de Viseu, mas também o farol de S. Miguel-o-Anjo em boa medida, revelam o estudo cuidado da lição de Baccio Pontelli, este um artista de grande proeminência nas fábricas papais a partir de Sisto IV. É possível que algumas destas influências tenham chegado tarde a Francesco da Cremona, ou pelo contacto com os estaleiros de Bramante – que sucedeu a Pontelli nas fábricas de Santa Maria della Pace e da Cancelleria –, ou com os de Raffaello – que igualmente lhe sucedeu em Santa Maria del Populo (na construção da Capela Chigi anexa) e na Cancelleria.

No que tange a Pontelli, algumas notas deverão ser acrescentadas quanto às preferências estéticas de D. Miguel da Silva. Lembremos que Sisto IV (1471-1484) della Rovere, continuava a ser admirado em Roma enquanto patrono cívico da cidade e verdadeiro evergeta *all'antica*, e que ainda no tempo de D. Miguel era louvado pela sua proverbial visão de urbanista na tradução arquitectónica do ideal da *renovatio urbis*. Foi precisamente a Baccio Pontelli que coube a oportunidade e o mérito de ter estabelecido pela primeira vez uma verdadeira visão *all'antica* da arquitectura em Roma, desenvolvendo um maneirismo propriamente local: o claustro de S. Salvatore in Lauro e a fachada da Cancelleria constituem dois marcos deste avanço estilístico, e saldam-se como os primeiros exemplares romanos de um claustro e de um palácio de verdadeiramente renascentistas. Pontelli teve ainda uma actividade importante na renovação urbana de Óstia já durante os

pontificados seguintes, de Inocêncio VIII e Júlio II. Este facto, talvez mais do que qualquer outro, deverá chamar a atenção para a importância modelar das obras de Pontelli na perspectiva de D. Miguel da Silva, estas de alguma maneira emuladas para dar corpo ao programa humanístico de recriar *Ostia antica* na Foz do Douro[32].

Quanto aos métodos conceptuais de Francesco da Cremona, a sua obra evidencia uma aprendizagem estabelecida na observação das obras do seu tempo, mas não necessariamente entendendo cabalmente a qualidade do seu desenho. Sobretudo, revela que tal aprendizagem terá sido feita sem contacto estreito com os instrumentos teóricos normativos da prática compositiva feita segundo o sistema arquitectural clássico. Como tal, a cópia de tiques decorativos, se é marca evidente da modernidade da sua obra, revela uma aplicação que por vezes sobrevaloriza o seu efeito plástico em *invenzioni* quase expressionistas, ao mesmo tempo que cai num mimetismo descarnado de alguns conhecimentos elementares de composição clássica.

Por fim, deverá ser frisado que, seja nos vãos rectangulares orlados de pesada molduragem arqueologizante, seja nos abundantes letreiros epigrafados que incrustou nos paramentos murários de S. Miguel-o-Anjo, seja ainda na inventividade indecisa da figuração formal das ordens, a sua obra denuncia um gosto antiquário que é, tendencialmente, próprio de algumas décadas anteriores aos anos 20 do século XVI[33]. Com isto, a suposição de que mecenas e arquitecto seriam da mesma geração deve considerar-se acertada, já que ambos parecem partilhar os mesmos valores estéticos ao apontar para referências visuais comuns. Além disso, a datação dos modelos de Francesco da Cremona, quase todos de finais do século XV, condiz com os seus métodos de fazer. Estes apresentam-se desenvolvidos ao abrigo de uma aprendizagem de feição ainda tardo-quatrocentista e de certo modo imperfeita, aparentemente mais presa à prática de estaleiro do mestre-pedreiro do que ao debuxo em atelier, ainda que atenta às ruínas arqueológicas. Ao votar maior atenção aos valores expressivos do desenho clássico do que à modulação geométrica da obra, Francesco de Cremona parece retrair-se ainda nas preocupações conceptuais que eram próprias da geração anterior.

---

32 Vd. nt. 16.

33 Também assinalado por Carlos Ruão (RUÃO, 2000: 12-15) Fica assim justificada a apreciação de Rafael Moreira acerca dos detalhes formais da obra do claustro de Viseu, dos seus tiques patentes na sobreposição de molduras em bases, arquitraves e cornijas, ou no hipotraquélio em caneluras, que "traem mão de mestre habituada a traçar no papel o gosto grandiloquente da Roma papal do fim do *Quattrocento*, de elegância retórica às vezes excessiva" (MOREIRA, 2000: 87).

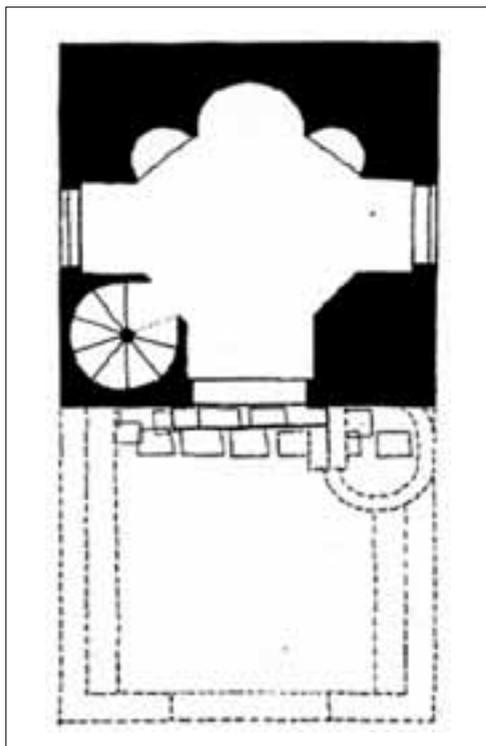



**Figura n.º 1**
Reconstituição da planta original do Farol de S. Miguel-o-Anjo (Gouveia Portuense)

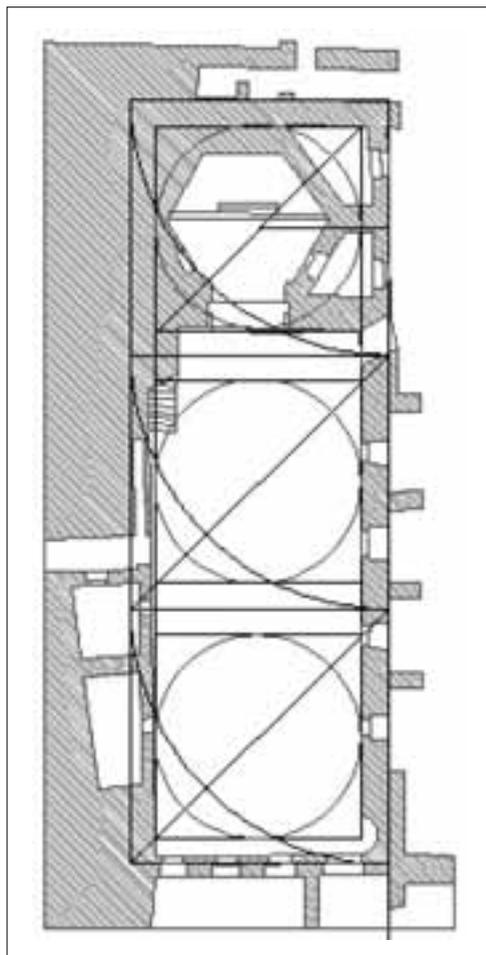



**Figura n.º 2** – Igreja de S. João Baptista, planta, esquemas proporcionais

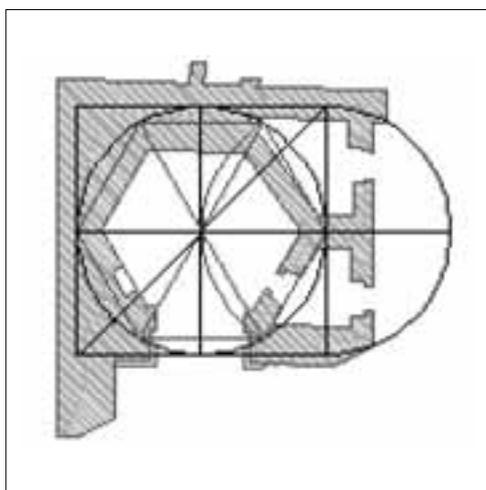



**Figura n.º 3** – Igreja de S. João Baptista, planta, esquemas proporcionais

**Figura n.º 4**
Capela e farol de
S. Miguel o Anjo
(c. 1528),
Foz do Douro, Porto

**Figura n.º 5** – Paço abacial
(antes 1538-1544), Foz do Douro, Porto

**Figura n.º 6** – Paço abacial
(antes 1538-1544), Foz do Douro, Porto

**Figura n.º 7**
Palácio Contucci
(Antonio da Sangallo
Il Vechio, in 1519),
Montepulciano, Itália

**Figura n.º 8** – Igreja de S. João Baptista
(c.1527-c.1546), exterior,
Foz do Douro, Porto

**Figura n.º 9** – Igreja de S. João Baptista
(c.1527-c.1546), nave e capela-mor,
Foz do Douro, Porto

**Figura n.º 10** – Igreja de S. João Baptista (c.1527-c.1546), nave e capela-mor, Foz do Douro, Porto

**Figura n.º 11** – Igreja de S. João Baptista (c.1527-c.1546), arco da capela-mor, Foz do Douro, Porto

**Figura n.º 12**
Igreja de S. João Baptista (c.1527-c.1546), arco da capela-mor, Foz do Douro, Porto

**Figura n.º 13** – Casa do Miradouro (c. 1528), Viseu

**Figura n.º 14** – Igreja da Madonna della Steccata (Bernardino e Giovanni Zacagni, 1521-1527), Parma, Itália

**Figura n.º 15** – Convento de San Giovanni Evangelista, claustro (Bernardino Zacagni, in. 1510), Parma, Itália

**Figura n.º 16** – Igreja de S. João Baptista (c.1527-c.1546), pilastra do arco da capela-mor, Foz do Douro, Porto

**Figura n.º 17**
Claustro da Sé
(c. 1528-1534),
dupla-coluna de canto, Viseu

**Figura n.º 18** – Claustro da Sé (c. 1528-1534), Viseu

**Figura n.º 19**
Pátio do Palácio della Cancelleria (Baccio Pontelli?, in. 1486), Roma, Itália

**Figura n.º 20**
Claustro de S. Salvatore in Lauro (Baccio Pontelli, c. 1450), Roma, Itália

**Figura n.º 21**
Claustro do Palazzo Comunale (Francesco di Giorgio Martini,1486-1498), dupla-coluna de canto, Jesi, Itália

**Figura n.º 22**
Claustro de S. Salvatore in Lauro (Baccio Pontelli, c.1450), capitel, Roma, Itália

## Bibliografia

AFONSO, José Ferrão, 2004 – "A janela e a 'Ideia': notas sobre a arquitectura 'longa' de Quinhentos no Porto. *Revista electrónica da A.P.H.A.* [online], n.º 2. Porto [citado em 12-10-09]. Disponível na internet em: <http://www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/JFerraoAfonso.pdf>.

AFONSO, José Ferrão, 2005 – "Arnelas: um porto muito especial". *O Tripeiro*, 7.ª série, ano XXIV, n.º 5. Porto.

ALVES, Alexandre, 1984 – *A Casa do Miradouro*, Viseu: Assembleia Distrital de Viseu.

AZZOLINI, Lídia, 1996 – *Palazzi del Cinquecento a Cremona*. Cremona: Turris Editrice.

BARROCA, Mário Jorge, 2001 – *As fortificações do litoral portuense*. Porto: Edições Inapa.

BARROS, Amândio Jorge Morais, 2003 – "Organização portuária da cidade do Porto nos séculos XV e XVI. O espaço e o cais", in *XXIII Encontro da Associação Portuguesa de História Económica e Social*. Coimbra: Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

BASTO, Artur de Magalhães, 1931 – *Os Portuenses no Renascimento*. Gaia: Edições Pátria.

BASTO, Artur de Magalhães, 1964 – *Apontamentos para um Diccionário de Artistas e Artífices que trabalharam no Porto do Século XV ao Século XVIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto; Gabinete de História da Cidade.

DESWARTE, Sylvie, 1989a – *Il "perfetto cortegiano" D. Miguel da Silva*. Roma: Bulzone Editore.

DESWARTE, Sylvie, 1989b – "A Roma de D. Miguel da Silva". *Oceanos*, n.º 1. Lisboa: C.N.C.D.P.

FROMMEL, C. L., [1984] – *Raffaello architetto*. Milano: Electa.

FROMMEL, Christoph Luitpold, 1998 – "Roma", in FIORE, Francesco Paolo (a cura di) – *Storia dell'architettura italiana: il Quattrocento*. Milano: Electa.

GRUNDMANN, Stefan, FÜRST, Ulrich, 1998 – *The Architecture of Rome*. Fellbach: Axel Menges.

GUILLAUME, Jean, 1989 – "Relatório sobre S. João da Foz". *Oceanos*, n.º 1. Lisboa: C.N.C.D.P.

JOAQUIM, Manuel, 1955 – "Notícia de vários documentos dos séculos XIII, XIV, XV e XVI, existentes no Museu Grão Vasco". *Revista Beira-Alta*. Viseu, pp. 293-299.

LOTZ, Wolfgang, 1995 – *Architecture in Italy: 1500-1600*. S.l.: Yale University Press.

MACHADO, Ana Soares, LEITE, Luís, FINO, Saúl, 2000 – "O claustro renascentista da Sé de Viseu: proporção, linguagem, significado". *Monumentos*, n.º 13. Lisboa: DGEMN, pp. 21-25.

MOREIRA, Rafael, 1983 – "Arquitectura", in AA.VV. – *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura: Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento*. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros.

MOREIRA, Rafael, 1988 – "Origens da Arquitectura do Renascimento em Portugal". *Mundo da Arte*, IIª série, vol. I. Coimbra, pp. 5-24.

MOREIRA, Rafael, 1994 – "Um Exemplo: São João da Foz, de Igreja a Fortaleza", in MOREIRA, Rafael (org) – *A Arquitectura Militar na Expansão Portuguesa*. Porto: C.N.C.D.P.

MOREIRA, Rafael, 1995 – "Arquitectura: Renascimento e classicismo", in PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores.

MOREIRA, Rafael, 2000 – "Uma Corte Beirã: D. Miguel da Silva e o Paço de Fontelo". *Monumentos*, n.º 13. Lisboa: DGMN, pp. 83-91.

OSÓRIO, Maria Isabel Noronha Pinto, 1994 – "A intervenção arqueológica no Castelo de S. João da Foz: novos elementos para a reconstituição dos espaços", in PAULINO, Francisco Faria (coord.) – *A Arquitectura Militar na Expansão Portuguesa*. Porto: C.N.C.D.P..

RODRIGUES, Dalila, 2001 – "Património Arquitectónico de Viseu – uma réplica desconhecida do claustro renascentista da Sé". *Millenium – Revista do ISPV*, n.º 32. [citado em 27.01.2010]. Disponível na internet em: <http://www.ipv.pt/millenium/Millenium22/22_6.htm>.

RUÃO, Carlos, 2000 – "A Arquitectura da Sé Catedral de Viseu". *Monumentos*, n.º 13. Lisboa: DGEMN, pp. 13-19.

SERRÃO, Vítor, 2001 – *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Editorial Presença.

VITERBO, Sousa, 1988 – *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

# As encomendas de arte italiana de D. Fr. José Maria da Fonseca Évora (1690-1752)

*Teresa Leonor M. VALE*

## 1. Introdução: a figura de D. Fr. José Maria da Fonseca Évora

Da biografia de D. Fr. José Maria da Fonseca Évora tivemos já ocasião de nos ocupar em estudos anteriores[1], pelo que, para esta apresentação se justifica tão-somente uma sumaríssima menção aos aspectos que assumem alguma relevância para a temática que nos propomos seguidamente abordar.

Nascido em Évora, a 3 de Dezembro de 1690, José Ribeiro da Fonseca Figueiredo e Sousa, era filho de Manuel Ribeiro da Fonseca Figueiredo – que servira, como tenente de cavalos, a Casa de Áustria, em Milão e na Flandres – e de sua esposa, D. Ana Maria Barroso da Gama Michão. Aquele que a história fixaria como D. Fr. José Maria da Fonseca Évora, embaixador de D. João V em Roma e bispo do Porto, terá iniciado o seu percurso académico na universidade de Évora, onde obteve o grau de Mestre em Artes, prosseguindo, a partir de 1710, na universidade de Coimbra, onde, segundo alguns autores, terá obtido posteriormente o grau de Doutor em Direito Canónico. Será todavia a sua ida para Roma, integrado na comitiva da embaixada do marquês de Fontes, no mês de Janeiro de 1712, que marcará de forma indelével o percurso que efectuou, no contexto da ordem franciscana (na qual professou a 8 de Dezembro de 1712) e também da diplomacia.

Com efeito, José Maria da Fonseca Évora viveu os seguintes 28 anos da sua vida na cidade pontifícia, a qual deixou em de 1740, feito bispo do Porto, por nomeação de D. João V, no mês de Fevereiro de 1739, apresentada no consistório de 2 de Janeiro de 1740 e confirmada pelo Sumo Pontífice.

No Porto viveu os seus últimos anos e aí veio a falecer no dia16 de Junho de 1752, na qualidade de bispo daquela cidade, sendo sepultado, no dia imediato, sob o altar-mor da sua Sé.

---

[1] VALE, 2002: 11-18.

## 2. A aquisição de obras de arte italiana enquanto agente de D. João V

Durante os anos da sua permanência em Roma na qualidade de embaixador do rei de Portugal, Fr. José Maria da Fonseca Évora viu-se na contingência de proceder à aquisição de inúmeras obras de arte destinadas ao reino. Assim, seguindo as ordens do soberano, filtradas e bem acompanhadas pelas advertências do Dr. José Correia de Abreu, oficial da Secretaria de Estado (o qual foi também Reposteiro da Câmara d'el Rei e Guarda-mor da Alfândega de Lisboa), José Maria da Fonseca Évora procura satisfazer da melhor forma as sucessivas encomendas emanadas de Lisboa. Sendo ambos conhecedores do ambiente romano (note-se que Correia de Abreu permanecera diversos anos na cidade pontifícia ao serviço da Coroa, facto que as cartas escritas desde Lisboa, muito povoadas de italianismos, denunciam), como bem evidencia a correspondência trocada, estes dois homens ocupam-se e empenham-se em satisfazer os desejos e concretizar as ordens do Magnânimo, da melhor forma que as suas capacidades o permitiam. Menos familiarizado com alguns aspectos específicos relativos às encomendas e, em particular, à realização de algumas das obras de arte encomendadas a partir de Lisboa, Fonseca Évora vê-se orientado, esclarecido e constantemente recordado por um Correia de Abreu profundo conhecedor do ambiente romano e experimentado oficial do aparelho burocrático do Estado.

Assim, a correspondência relativa a encomendas de obras de arte, que ao longo de vários anos foi sendo trocada entre estes dois agentes da Coroa[2], contém frequentemente, da parte do Dr. José Correia de Abreu, detalhadas instruções, advertências (quanto à qualidade mas também quanto aos custos das peças a realizar) e mesmo manifestações de descontentamento e consequentes admoestações, quando a qualidade das obras, entretanto aportadas a Lisboa, não correspondia àquela esperada e desejável (para o serviço de uma basílica real como a de Mafra, por exemplo) ou quando as mesmas não haviam chegado no melhor estado. Enquanto desde Roma, o frade franciscano feito embaixador do Magnânimo se limitava a dar notícias das sucessivas diligências empreendidas e das obras de arte que ía embarcando para o reino.

Por razões que se prendem com os estudos por nós desenvolvidos, permitimo-nos destacar, entre as várias encomendas de obras de arte idas de Lisboa, aquelas relativas à basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra – indubitavelmente o maior empreendimento régio no período correspondente à missão diplomática de Fonseca Évora em Roma – e dentro destas as respeitantes à aquisição de obras de escultura e ourivesaria[3]. Quanto às outras encomendas, sobretudo àquelas de pintura, da maior relevância, no contexto das aquisições joaninas, elas são talvez as que mereceram

[2] A correspondência trocada entre José Correia de Abreu e José Maria da Fonseca Évora pode encontrar-se sobretudo em Biblioteca Nacional (B.N.) (Lisboa), Secção de Reservados, Fundo Geral, Mss. 41, n.º 7 e em Biblioteca da Ajuda (B.A.) (Lisboa), Ms. 54-IX-2, tendo sido parcialmente publicada por diversos autores.

[3] Com efeito, nos últimos vinte anos temos consagrado preferencialmente a nossa atenção à importação de escultura barroca italiana em Portugal – tendo tido oportunidade de publicar diversos títulos dedicados a tal temática – e mais recentemente direccionámos a nossa investigação também para a importação de obras de ourivesaria italiana, considerando sempre a relação existente entre escultores e ourives, projecto que desenvolvemos, desde 2007, no contexto de uma bolsa de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

maior atenção da parte de outros (e mais meritórios) autores[4], pelo que uma nossa abordagem seria desprovida de sentido e de pertinência.

Entre 1729 e 1734-1735, a correspondência sobrevivente, trocada entre Lisboa e Roma, revela, ainda que de modo parcelar, a evolução da grande encomenda de estátuas destinadas à basílica de Mafra, realizadas por um conjunto de escultores activos, não apenas na cidade pontifícia, mas também noutros pontos da Península Itálica. A fonte mais importante para a identificação das razões conducentes à eleição dos vinte e seis escultores que trabalharam para Mafra é certamente a carta, escrita desde Lisboa por José Correia de Abreu, a 10 de Maio de 1730, e endereçada a José Maria da Fonseca Évora[5]. A leitura dessa missiva permite reconhecer como critérios subjacentes à realização das obras de escultura para a basílica de Mafra (e à consequente eleição dos artistas), os seguintes: a qualidade (a "*perfeição*", de que fala Correia de Abreu) dos materiais e da execução; a rapidez de execução, sendo que este se revelou um factor determinante; a conveniência dos preços (aspecto recorrente em toda a documentação ida de Lisboa) e a correcção iconográfica (a "*propriedade das roupas e das insignias dos Santos*", segundo a expressão de José Correia de Abreu).

Com efeito, o segundo critério: a rapidez de execução exigida desde Lisboa, foi responsável por um recrutamento de escultores que não seriam todos mestres mas que eram certamente todos os disponíveis. A necessidade de executar a encomenda com a brevidade reclamada por Lisboa explica, aliás, a procura de artistas fora do ambiente romano, e se a contratação de escultores em Florença poderia ser facilmente justificada por uma sugestão do cardeal Neri Maria Corsini Júnior (que era pessoa das relações do embaixador de Portugal, como bem sabemos), ele próprio florentino; já a contratação de escultores em Carrara só pode explicar-se pela necessidade de ter o maior número possível de artistas empenhado na concretização da encomenda.

A viagem do embaixador de Portugal a Carrara – onde certamente se deslocara para supervisionar a escolha dos mármores e eventualmente obter preços mais acessíveis – relaciona-se também com o terceiro ponto mencionado por José Correia de Abreu na carta de 10 de Maio de 1730: a "conveniencia dos pressos"[6], pois apesar dos meios económicos disponíveis, não parece haver qualquer intenção, por parte de Lisboa, em despender mais do que o absolutamente necessário, o que, aliás, se depreende do texto de uma outra carta de José Correia de Abreu, datada de 15 de Novembro do ano seguinte[7].

Ainda quanto ao segundo ponto, o da rapidez, deve notar-se que a urgência na realização de uma tão grande quantidade de estátuas fez com que se tentasse que cada artista esculpisse mais do que uma peça e terá também motivado que alguns escultores tivessem certamente sugerido a eventual colaboração de discípulos (ou mesmo de familiares aos quais o trabalho da pedra não seria estranho). É esta situação que explica o envolvimento na concretização da componente escultórica de Mafra

---

4 Ver, nomeadamente, os estudos de QUIETO, 1990; SALDANHA, 1994.
5 B.N., Secção de Reservados, Fundo Geral, Mss. 41, n.º 7, Doc. 21. Publicado por VALE, 2002: 127-132.
6 B.N., Secção de Reservados, Fundo Geral, Mss. 41, n.º 7, Doc. 21, fl. 4.
7 B.N., Secção de Reservados, Fundo Geral, Mss. 41, n. 7, Doc. 46, fl. 1v.

de artistas tão diferenciados entre si, não apenas quanto ao mérito em absoluto, mas também quanto à fase da carreira em que se encontravam ou quanto à carreira que não tiveram, pois alguns dos artistas italianos de Mafra permanecem na obscuridade, não parecendo possuir obra anterior nem posterior àquela realizada para Portugal nos inícios da década de trinta do século XVIII.

Todavia, outra ordem de factores terá contribuído para que a escolha recaísse sobre aqueles vinte seis escultores que trabalharam para Mafra, designadamente os já mencionados contactos do embaixador Fr. José Maria da Fonseca Évora com o cardeal Neri Maria Corsini Júnior, os quais explicam a quantidade de escultores florentinos envolvidos, bem como a coincidência de artistas empenhados na realização das componentes escultóricas da capela Corsini de Latrão e da basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra, como já tivemos oportunidade de notar noutro local[8].

A por demais mencionada carta escrita por José Correia de Abreu para o embaixador de Portugal em Roma, a 10 de Maio de 1730, permite-nos ainda abordar alguns aspectos, mais concretos, relativamente à questão da escolha dos artistas, possibilitando o reconhecimento dos preferidos e dos preteridos.

Entre os primeiros temos forçosamente de referenciar Carlo Monaldi (1691-1760), responsável pela execução de sete estátuas e de um relevo. A sua eventual disponibilidade no momento da encomenda explicará apenas parcialmente o facto de lhe ser confiada a realização de um tão significativo número de peças. Outros aspectos terão concorrido para esta escolha, designadamente o facto de Monaldi ter já trabalhado para a ordem franciscana, tendo como interlocutor directo Fr. José Maria da Fonseca Évora, concretamente aquando da realização, ocorrida entre os anos de 1720 e 1725, da estátua do fundador da ordem a colocar na basílica vaticana, a que já atrás se aludiu. Por outro lado, aspecto importante neste contexto foi ainda o facto de ter Monaldi ensinado na Academia de Portugal em Roma entre os anos de 1724 e 1728[9], da qual o Dr. José Correia de Abreu fora director e onde tinha tido por discípulo o escultor português José de Almeida (1708-1770), regressado a Portugal precisamente nesse ano de 1728[10], decerto também ele responsável pela difusão de uma imagem positiva da figura do mestre no reino.

Finalmente deve referir-se o que pode ser entendido como simples gosto (eventualmente traduzido numa relação de afeição pessoal) pela obra de Carlo Monaldi por parte de Fr. José Maria da Fonseca Évora, o qual, mais do que uma vez, se fez retratar por este artista[11], como adiante teremos ocasião de notar.

Curiosamente são alguns documentos produzidos cerca de dez anos após a conclusão do processo de encomenda e realização das obras de escultura italiana para Mafra, que nos oferecem uma síntese quanto à apreciação dos vinte e seis escultores, que haviam

[8] VALE, 2002: 33-42.
[9] FERRARIS, 1995: 509-510.
[10] VALE, 2008; MONTAGU, 1993: 82-83.
[11] QUIETO, 1990: 77; AA.VV., 1991: 255. As representações de Fonseca Évora a que nos reportamos são o busto feito para a Biblioteca Eborense do convento de Aracoeli (a sua demolição, em 1883, determinou que o busto se conserve actualmente no Collegio Romano) e também aquele que se guarda no paço Ducal de Vila Viçosa.

sido envolvidos pelo embaixador Fonseca Évora na concretização da componente escultórica italiana da basílica de Nossa Senhora e Santo António. Com efeito, no ano de 1745, e a propósito da encomenda de obras de escultura (concretamente um relevo figurando a Virgem com o Menino e uma estátua de Nossa Senhora, em bronze dourado destinados à Patriarcal), solicita-se a realização de modelos de tais peças, sendo então comunicada uma lista de escultores, por ordem de preferência. Assim, para o modelo do relevo, o escultor preferido é Giovanni Battista Maini, *(…) e non essendo più uiuo il detto Maini, sarà preferito il signore Pietro Bracci, e mancando questi il signore Carlo Monaldi*[12]. Relativamente ao modelo para a estátua, a preferência continuava a cair sobre Maini, sendo as alternativas: *(…) e se fosse morto questo lo farà Pietro Bracci, ed in mancanza di questi Gioseppe Llirone, o Carlo Monaldi si però sarà viuo il detto Giovanni Battista Maini, il modello doura farlo lui senz'altra replica*[13].

Considerando globalmente o conjunto escultórico italiano de Mafra facilmente se reconhece que a todas as exigências de Lisboa procurou o embaixador Fr. José Maria da Fonseca Évora dar a melhor satisfação. Porém, cremos que terá prevalecido o critério da brevidade com que a obra precisava de ser realizada pelo que não foi possível cumprir plenamente a outra exigência, aquela de que as estátuas fossem todas executadas por escultores "professores", como pedia José Correia de Abreu. A componente escultórica italiana da basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra é um conjunto notável de escultura do *settecento* mas apresenta obras de qualidade muito diferenciada. Trata-se, afinal, como qualquer obra de arte, do resultado do conjunto de circunstâncias que envolveram a sua realização.

Um outro domínio que tivemos ocasião de estudar, aquele da ourivesaria, permitiu-nos constatar como tal tipo de obras de arte se encontrava muito representado no universo das colecções de José Maria da Fonseca Évora, das quais nos ocuparemos adiante.

Também enquanto agente da Coroa portuguesa em Roma, Fr. José Maria da Fonseca Évora procedeu a inúmeras aquisições de obras de ourivesaria, em nome do soberano, designadamente para a basílica de Mafra, cuja encomenda de peças de ourivesaria barroca romana já tivemos oportunidade de abordar[14] e da qual sobrevive na actualidade um conjunto de 13 peças. Trata-se em concreto de uma píxide, seis cálices e seis relicários todos de prata e da comprovada autoria dos ourives romanos Giacomo Pozzi (1682-1735), Antonio (ou Giovanni Francesco ou Agostino) Arrighi (1687-1776) e Giovanni Paolo Zappati (1691-1758). A estas obras, sobreviventes de um muito mais vasto conjunto, juntam-se ainda dois outros relicários em metal prateado.

Mas o frade franciscano diplomata e depois prelado, também procedeu à encomenda de obras de ourivesaria para a igreja nacional em Roma, Santo António dos Portugueses, e para si próprio. Concretamente para a igreja nacional, Fonseca Évora encomendou, para além de diversos castiçais de prata, uma Urna da Reposição, cujo

---

[12] B.A., Ms. 49-VIII-29, fl. 64 v.
[13] B.A., Ms. 49-VIII-29, fl. 72 v.
[14] VALE, 2009: 19-44.

autor é conhecido, trata-se do ourives Giovanni Paolo Zappati, que trabalhara para Mafra. Trata-se de uma peça particularmente elaborada, dotada de uma componente ornamental característica da produção romana da época e ostentando sobretudo um programa iconográfico particularmente expressivo e, como seria esperável, uma vez que se destinava a ser usada na Sexta-feira Santa, alusivo à Paixão do Senhor (figurações da coluna, dos flagelos, dos cravos e da coroa de espinhos, bem como de putti chorosos). Numa das faces da urna observam-se as armas reais de Portugal, pelo que pode depreender-se que, apesar da oferta do objecto em questão à igreja nacional dos Portugueses, ter sido efectuada por Fr. José Maria da Fonseca Évora, a mesma terá sido feita pelo diplomata em nome do monarca, não se tratando assim de uma oferta pessoal do franciscano.

## 3. A colecção de arte italiana de José Maria da Fonseca Évora

O estudo da colecção de obras de arte em geral e de obras de arte italiana em particular, constituída ao longo da sua vida por José Maria da Fonseca Évora, depara-se desde logo com um problema decorrente do facto de a mesma ter sido irremediavelmente dispersa no seguimento do falecimento do coleccionador, ocorrido a 16 de Junho de 1752, pois os bens do prelado foram vendidos em hasta pública, a fim de saldar as suas dívidas. Assim, as obras de arte de que era detentor dispersaram-se entre múltiplos proprietários que então as adquiriram e hoje só muito dificilmente se consegue proceder à sua localização e associação à pessoa de José Maria da Fonseca Évora. Contudo, algumas obras são ainda passíveis de serem sem dúvida ou com razoável certeza associadas ao frade franciscano embaixador e prelado e é delas que nos ocuparemos seguidamente.

Também neste capítulo se seguirá o critério já anteriormente enunciado: não ignorando as restantes vertentes das colecções de arte de José Maria da Fonseca Évora, conceder-se-á todavia particular e mais demorada atenção àquelas que se situam nos domínios preferenciais dos nossos estudos: a escultura e a ourivesaria.

Não será sequer questionável o facto de que o frade franciscano, embaixador de D. João V e depois bispo do Porto, terá encomendado e adquirido diversas obras de pintura, durante os anos da sua permanência romana, fossem estas de temática sacra ou situáveis no âmbito da retratística. Mesmo sem abundantes sobrevivências a sua existência é atestada pelos documentos, designadamente pelo inventário dos bens (móveis) pertencentes à Coroa portuguesa, realizado no seguimento da saída de Fonseca Évora da cidade pontifícia (1740). Nesse inventário reconhecem-se diversas obras de pintura[15] e cremos poder afirmar que algumas delas terão sido adquiridas a

---

[15] B.A., Ms. 49-VIII-21, *Inventario di Robbe Spettante alla Corte di Lisbona Lasciate in Roma dal Vescovo del Porto sino al 30 Settembre 1740*, pp. 17 a 22, este manuscrito será publicado pela nossa obra que se encontra no prelo: Teresa Leonor M. VALE, *Arte e Diplomacia. A vivência romana dos embaixadores joaninos. A figura e as colecções de arte de José Maria da Fonseca Évora (1690-1752)*.

título pessoal e não na qualidade de diplomata, considerando decerto José Maria da Fonseca Évora que não se justificaria fazê-las viajar até ao Porto.

Não se tratando verdadeiramente de uma composição no âmbito da retratística, ainda que não deixe de retratar os intervenientes na cena, a pintura hoje pertencente à Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emmanuele II de Roma, representando Fonseca Évora com os cardeais Neri Corsini, Marcello Passeri e Antonio Saverio Gentili no acto de assinatura do acordo de concessão do título cardinalício à nunciatura de Lisboa, é bom exemplo das encomendas realizadas em Roma pelo frade franciscano ao serviço da Coroa portuguesa[16]. A tela em questão, datável de c. 1731-1733 e que esteve na biblioteca fundada por Fonseca Évora no convento romano de Aracoeli, tem a sua autoria atribuída a Agostino Masucci (1692-1758), pintor que muito trabalhou para Portugal, desde a campanha de Mafra – coordenada desde Roma por Fr. José Maria da Fonseca Évora, como por demais se referiu – até àquelas da Patriarcal e da capela de S. João Baptista, já próximo do final do reinado do Magnânimo.

Outro pintor que com muita probabilidade terá satisfeito encomendas pessoais de Fonseca Évora é Francesco Trevisani (1656-1746), com quem o franciscano contactou em mais do que uma ocasião e muito concretamente aquando da realização pelo artista da tela, figurando o *Êxtase de S. Francisco*, destinada à capela Savelli da igreja do mosteiro de Santa Maria de Aracoeli, em cuja balaustrada apôs as suas armas pessoais.

Já quanto à escultura, também são escassas as sobrevivências de uma colecção que terá sido inevitavelmente mais vasta. Com efeito, dois bustos retratando o encomendador, afiguram-se escasso testemunho das prováveis aquisições de um apreciador de arte que, tão-só para Mafra se ocupou da aquisição de mais de sessenta estátuas, contactando para o efeito com grande parte dos escultores activos na cidade pontifícia (e não só), entre os quais se reconhecem alguns dos mais relevantes do seu tempo.

Dos dois bustos a que se aludiu, bastantes idênticos entre si, um encontra-se em Roma, no Collegio Romano, e o outro, pertença da Fundação da Casa de Bragança, pode observar-se no Paço Ducal de Vila Viçosa[17].

Pensa-se que este busto seja uma segunda versão – datável de 1740 pela idade que aparenta o retratado - daquele encomendado por Fonseca Évora para a denominada Biblioteca Eborense, que mandara edificar no convento franciscano de Santa Maria in Aracoeli de Roma, demolida (com as restantes dependências conventuais) com vista à edificação do denominado Altar da Pátria em 1883-1886, e actualmente no vestíbulo do Collegio Romano[18].

A obra, que se observa actualmente na denominada Sala dos Paramentos, do Paço Ducal de Vila Viçosa, foi adquirida na década de oitenta do século XX pela Fundação da Casa de Bragança ao Dr. João de Figueiredo, antigo conservador do palácio[19].

---

[16] QUIETO, 1994: 67.

[17] Inv. n.º 1.661. ver VALE, 2005: 119-124.

[18] FERRARIS, 1995b: 509.

[19] Até ao final do século XIX o busto permanecera na capela do Solar dos Peixinhos (Vila Viçosa), como sinal de reconhecimento às diligências que Fonseca Évora efectuara em Itália e junto da corte para conseguir o regresso do exílio da família dos Lucenas, banida de Portugal desde a execução, em 1643, de Francisco Lucena, fidalgo da casa ducal e depois secretário de D. João IV. Ver TEIXEIRA, 1989: 40.

A atribuição do busto a Carlo Monaldi assenta não só na leitura escultórica que a peça permite – a qual evidencia afinidades com a restante obra deste escultor – mas também pela relação que existiu entre o encomendador e o artista ao longo da permanência romana do franciscano embaixador de D. João V. A qual se traduziu nomeadamente no facto de ter sido Monaldi o artista eleito por José Maria da Fonseca Évora para a execução da estátua de S. Francisco (c. 1720-1725) a figurar na galeria de fundadores e reformadores de ordens religiosas do interior da basílica de S. Pedro do Vaticano, o mesmo Monaldi que, entre os anos de 1724 e 1728, ensinava na Academia de Portugal em Roma.

Por outro lado, e como já tivemos ocasião de notar, é Monaldi o escultor com maior número de peças (sete estátuas e um relevo) entre os vinte e seis artistas empenhados na realização da componente escultórica da basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra.

Sem se assumir como um grande escultor no contexto do settecento romano, Monaldi consegiu todavia alcançar um prestígio que lhe assegurou um conjunto de encomendas de alguma importância[20].

A contextualização tipológica de uma obra como esta deverá efectuar-se no âmbito dos bustos de eclesiásticos realizados no *settecento* romano, de que são bons exemplos aqueles dos cardeais D'Adda e Omodei, da autoria de Agostino Cornacchini (1686-1754), que se encontram na sacristia da igreja romana de SS. Ambrogio e Carlo al Corso, o do cardeal Fabbrizio Paolucci, do escultor Pietro Bracci (1700-1773), que se observa na igreja de SS. Giovanni e Paolo de Roma, e ainda os bustos da autoria de Gaspare Sibilla (m. Roma, 1782) e datáveis de c. 1758, que integram os monumentos fúnebres de Onofrio Panvinio, Gregorio da Rimini e Girolamo Seripando, na igreja romana de Sant'Agostino. Todos estes exemplos se integram na tipologia mais formal (e muito frequente) do busto do *settecento*, destinada a representar de modo adequado homens da Igreja, tendo em consideração os modelos sociais e morais coevos, e assim perpetuar a sua memória.

Já antes da nomeação de Fr. José Maria da Fonseca Évora como prelado do Porto, eram significativas as encomendas de peças de prata efectuadas pelo religioso franciscano nomeadamente junto da oficina do ourives romano Antonio Arrighi, aquele que mais trabalhou para a corte portuguesa durante o reinado do Magnânimo. Assim, ao longo sobretudo da década de trinta, são numerosos os assentos de pagamentos relativos a obras destinadas a Fonseca Évora, reconhecíveis nos registos da oficina daquele ourives. Podem identificar-se abundantemente peças de uso civil – pratos, taças, talheres, garrafas, copos, bacias de barba, lâmpadas e lucernas e uma escrevaninha, por exemplo[21]. Bem como, naturalmente, de uso sacro – castiçais de

---

[20] Veja-se o que a seu propósito escrevemos (e a bibliografia que indicamos) em VALE, 2002: 62-63.

[21] Veja-se, entre outros documentos citáveis, Archivio di Stato di Roma (A.S.R.), *Ospizi*, SS. Trinità dei Pellegrini, Busta 229, Int. 15, fls. 2v., 110-113, 118v. Devemos referir que toda a documentação do Archivio di Stato di Roma relativa à oficina Arrighi nos foi com grande generosidade facultada pela Professora Jennifer Montagu (Warburg Institute, University of London) – a quem desde já penhoradamente agradecemos -, a qual recolheu e transcreveu tal documentação com vista à sua inclusão na obra a publicar a breve trecho, intitulada *Antonio Arrighi, a silversmith and bronze-founder in Baroque Rome*.

altar, sacras, um cálice, galhetas, relicários[22] – as quais aumentam após a elevação do frade franciscano à prelasia.

Era igualmente prática corrente de Fonseca Évora o recurso à oficina de Arrighi para a realização de reparações ou transformações de peças. É essa a situação verificada, tanto em Setembro de 1735 – com dois cálices e uma bacia (dos quais deviam ser apagadas armas de outrem e proceder-se à sua substituição pelas próprias, da ordem franciscana e do Senado Romano)[23] –, como em Fevereiro de 1736, com seis pequenas colunas de prata, as quais deviam ser reparadas retirando-se as armas que ostentavam[24], e ainda em 1738, com várias peças de um "surtout de table" (uma "sortu", na versão italianizada do termo) em metal dourado[25]. As reparações e intervenções em peças pré-existentes por encomenda de Fonseca Évora sucedem-se nos anos seguintes e em particular durante aquele de 1740, em que se preparava para regressar ao reino, nomeado que estava como bispo do Porto. Com efeito, durante o mês de Janeiro desse ano diversas peças entram na oficina de Antonio Arrighi com a única finalidade de nelas serem gravadas as armas do recente prelado: desde logo uma campainha, à qual deviam ser retiradas as armas do rei de Portugal e colocadas as de Fr. José Maria da Fonseca Évora, o mesmo sucedendo com uma salva ou prato para galhetas (deviam ser apagadas as armas de outrem e colocadas as de Fonseca Évora), com duas garrafas (para água e vinho), com um cálice e ainda com uma bacia em latão dourado[26].

Afigura-se-nos bastante provável que uma sobrevivência destas inúmeras peças de uso civil encomendadas à oficina de Antonio Arrighi possa ser uma cafeteira (que apresenta a marca do ourives), recentemente levada à praça por uma casa leiloeira lisboeta e na actualidade pertença de um coleccionador particular. De facto, num leilão do Palácio do Correio Velho que teve lugar em 9 de Maio de 2006, surgia (com o nº de lote 78) uma cafeteira de corpo facetado octogonal, alternando faixas largas e estreitas, sendo estas últimas lisas e as outras ostentando uma decoração gravada de motivos vegetalistas e de carácter arquitectónico. Sob o bico (adossado ao corpo e com tampa móvel) era reconhecível um elemento decorativo, claramente de execução posterior, e destinado a ocultar um brasão de armas. O que nos leva a considerar poder ser esta uma sobrevivência das peças pertencentes a D. Fr. José Maria da Fonseca Évora – leiloadas, no seguimento do seu falecimento – são sobretudo dois motivos: antes de mais, a inclusão, num momento posterior, do motivo decorativo sob o bico, tendo por finalidade ocultar umas armas anteriormente existentes, e ainda a existência de uma remarcagem da peça pela contrastaria do Porto (P-13, 1768-c.1784)[27] e pelo ourives Diogo Pereira Marinho (m. 1792), activo naquela cidade desde 1762[28]. Este último aspecto poderia traduzir uma aquisição da cafeteira no seguimento do leilão dos bens

[22] Veja-se nomeadamente: A.S.R., *Ospizi*, SS. Trinità dei Pellegrini, Busta 229, Int. 15, fls. 101v-105v.
[23] A.S.R., *Ospizi*, SS. Trinità dei Pellegrini, Busta 229, Int. 15, fls. 31v-32v.
[24] A.S.R., *Ospizi*, SS. Trinità dei Pellegrini, Busta 229, Int. 15, fl. 43.
[25] A.S.R., *Ospizi*, SS. Trinità dei Pellegrini, Busta 229, Int. 15, fl. 101v.
[26] A.S.R., *Ospizi*, SS. Trinità dei Pellegrini, Busta 229, Int. 15, fls. 113, 113v., 115 e 117.
[27] ALMEIDA, 1995.
[28] Acerca deste ourives, ver SOUSA, 2005: 263-266.

de Fonseca Évora, ocorrido precisamente no Porto, e a necessidade de transformação da peça pelo novo proprietário, para o que recorreu a um ourives da cidade, o qual ocultou as armas do anterior detentor e remarcou a peça como sinal da sua intervenção.

Quando, em 1740, Fonseca Évora parte de Roma com destino ao reino, já na qualidade de bispo do Porto, deixa a Giuseppe Zarlatti o encargo de acompanhar a conclusão de diversas peças que encomendara, entre as quais refere Luca Antonio Chracas no seu *Diario Ordinario* as seguintes: *(…) due Corpi Santi, nomati S. Aurelio, e S. Pacifico, quali essendo stati vestiti con ricche vesti ricamate d'oro, e collocati in due magnifiche Urne, furino queste, ne' giorni scorsi trasportate nel Palazzo dell'Ecc.mo Sig. Duca di Bracciano, ove concorse molta Nobiltà e Popolo per osservare il nobile lavoro non meno delle medesime Vrne, che di molti Paramenti sacri ricamati d'oro, e d'argento, ed un Altare portabile di nuova invenzione, con quantità di metalli dorati, che in tutto composti numero 11 colli sono stati mandati in questi giorni a Génova in due filuconi, e di lì con vascello a Lisbona, per indi passare a Porto, accompagnati da un Familiare del sudetto Prelato*[29]. Lamentavelmente o texto de Chracas não permite apurar se as duas magníficas urnas eram um trabalho de ourivesaria ou não, mas quanto ao altar portátil "de nova invenção" é-nos dado saber que se tratava de um trabalho de metalista, com eventual participação de ourives, o que aliás, só vem confirmar a aptidão para consumir este tipo de peças por parte de Fr. José Maria da Fonseca Évora, bem como para as trazer – como novidade – para o contexto nacional em geral e para o ambiente portuense em particular.

Assim, é-nos dado saber que D. Fr. José Maria da Fonseca Évora adquiriu em Roma a título pessoal e já enquanto bispo do Porto (ou seja depois de 1739), entre outras, as seguintes obras, na sua maioria, se não na totalidade, realizadas pela oficina de Antonio Arrighi: uma crossa de báculo em prata, que actualmente integra o acervo do Museu Nacional de Soares dos Reis; um altar portátil com metais dourados[30]; seis relicários de ouro e de prata e doze relicários de cobre dourado; um porta-paz em cobre dourado; uma píxide pequena com copa, de prata dourada; outra píxide, mais pequena do que a anterior, em latão dourado; uma cruz episcopal de prata dourada com compartimentos para relíquias; um porta-paz em prata (com uma miniatura no meio tendo por tema a *Pietà*, em cristal, ladeada por dois anjos em adoração); um aspersório de prata; seis castiçais de cobre dourado decorados com cabeças de querubins, com as armas do encomendador e um pelicano em baixo relevo; um cálice e respectiva patena, em prata; uma campainha grande em latão dourado; um porta-paz em metal dourado (e respectiva miniatura); um relicário de prata; um baixo-relevo da Virgem com moldura de metal dourado; um turíbulo com correntes "à portuguesa", naveta e colher, tudo em prata; um conjunto de três sacras; uma cruz de ouro esmaltada (que se destinava a ser oferecida pelo bispo ao seu gentil-homem Abade Pompiglia); um relicário da altura de três palmos, em prata perfurada e parcialmente dourado (para conter e expor uma garrafa de vidro com sangue de cento e doze mártires) e ainda três pias de água benta em prata[31].

---

[29] CHRACAS, 1749: 11.

[30] Ao qual alude Chracas, como se viu.

[31] Todas estas encomendas datam dos anos de 1739-1740 – Ver A.S.R., *Ospizi*, SS. Trinità de'Pellegrini, Busta 229, Int. 15, fls. 107, 108v., 109, 109v., 113v., 114, 114v., 116, 116v., 117, 117v., 119, 120v., 123, 124, 124v.

Angela Delaforce aproxima ainda da colecção de D. Fr. José Maria da Fonseca Évora um relevo de prata, actualmente numa colecção particular, da autoria de Antonio Arrighi (1687-1776) (ostenta a sua marca), datado de c. 1743-1744, tendo por tema a *Anunciação*, montado sobre uma estrutura de bronze dourado e dotado de moldura atribuída ao ourives Luigi Valadier (1726-1785)[32]. A fundamentação para tal proposta assenta num pagamento feito a Arrighi em nome de Fonseca Évora (em data posterior à sua partida de Roma), pelo então embaixador de Portugal Manuel Pereira Sampaio[33]. Todavia, duas questões de imediato se levantam: desde logo a data do registo de pagamento – Novembro de 1741, quando a peça surge datada de 1743-1744, pela própria autora; uma segunda questão é a que se prende com o teor do registo, pois nada refere quanto às peças a que se reportava, constando o mesmo apenas do seguinte: pagamento de 2400 escudos (*scudi romani*) ao ourives Antonio Arrighi, com ordem do Padre Giovanni Battista Carbone, por peças realizadas *Sotto l'ordinazione di Monsignore vescouo di Porto prima della sua partenza di Roma*[34]. Assim, com base nestes dados e na ausência de outros mais esclarecedores, afigura-se-nos abusivo associar tal pagamento ao relevo, ainda que o mesmo possa ter integrado o conjunto de bens de D. Fr. José Maria da Fonseca Évora.

Já há muitos anos de regresso ao reino, em 1749, ainda D. Fr. José Maria da Fonseca Évora continuava a encomendar peças à oficina do ourives romano, concretamente um serviço de altar portátil e uma escrevaninha[35].

Entre as peças sobreviventes e certamente pertencentes a D. Fr. José Maria da Fonseca Évora emerge a crossa de báculo na actualidade no Museu Nacional de Soares dos Reis[36]. O registo deste pagamento ao ourives pela realização deste báculo para o bispo do Porto, com data de 10 de Janeiro de 1740, foi recentemente localizado por Jennifer Montagu no âmbito de uma investigação consagrada à actividade da oficina deste ourives e de seu pai, Giovanni Francesco Arrighi (1646-1730). No manuscrito em questão pode ler-se: *Per haver fatto un Pastorale d'arg.to alto 10 palmi in circa tutto il manico composto di 4 pezzi di canna tutte lavorate alla Chinese con arma interzata dell P. R.o ne lavori alla Chinese di detto manico con sua punta da piede ciselata à spichi con incastri e vite fatte à torno per comporlo e dismeterlo con faciltà incima à detto manico vi e un pezzo quadrato d'architettura con 4 nichie dentro alle quale vi sono 4 Figure di rilievo che rapresentano le 4 Virtù Fede Speranza Carità e Giustizia quale sono riportate e saldate nell mezzo di dette nichie tutto il restante di detto pezzo quadrato e tutto ornato di cartellami e volute d' cartocci e altro ornato sopra al medemo vi e l'arma di P. R.o con inpresa ricavata con fiochi e cappello il pezzo sopra che compone il pastorale tutto di getto e tutto di fogliami e cartocci con un mezzo putto d' rilievo con sue alle che nasce d'un voluta in mezzo alla mappa dell' pastorale il tutto fattone modello à posta. che pesa d'argento lb.7.*

---

32 DELAFORCE, 2002: 323-324.
33 DELAFORCE, 2002: 324.
34 B.A., Ms. 49-IX-22, fl. 85.
35 Respectivamente em Março e Abril de 1749 – Ver A.S.R, *Ospizi*, SS. Trinità dei Pellegrini, Busta 229.6, (Arm. M, n.º 6, Parte), p. 123.
36 M.N.S.R., Inv. 32 Our.

*o.3. d.6. che inporta in m[one]ta ---s.87:25. Per il suo solito calo di denari 4 per libra ---s.1:21. Per la fattura di detto Pastorale con anima di legno e vita e madrevita d'ottone e ferro d'entro ---s. 120*[37]. O mesmo assento de pagamento revela ainda a realização da respectiva caixa, a qual garantiria o seu bom acondicionamento, para enfrentar a viagem até Portugal: *Per la sua custodia con gangani per aprirse e occhietti d'ottone e ancinelli foderata dentro di scamuscio rosso e fora di Cordovano cremise filettata d'oro (…)*[38].

A crossa encomendada pelo bispo Fonseca Évora a Arrighi encontrava-se ainda no paço episcopal em 1809, data em que, por ordem do bispo D. António de S. José de Castro se realiza um inventário do paço, que nos permite conhecer o seu estado após a invasão francesa e subsequente saque. Neste documento pode efectivamente ler-se: *Um bacolo de prata dourada*[39], que cremos ser este, entre as escassas peças de prata então existentes no paço dos bispos portuenses.

A peça, hoje acertadamente tida como pertença de D. Fr. José Maria da Fonseca Évora, ostenta todavia as armas de D. Fr. António de Sousa (1690-1766), bispo do Porto desde 1756, as quais foram sobrepostas a outras apagadas. Tal circunstância poderia estar relacionada com os problemas inerentes à utilização das armas dos Távoras (D. Fr. António de Sousa era filho do 2.º marquês de Távora), as quais teriam sido apagadas para surgirem as dos Sousas de Arronches (que o bispo também podia utilizar por ascendência materna). Porém, afigura-se como hipótese bem mais provável o facto de as armas inicialmente existentes terem sido as de D. Fr. José Maria da Fonseca Évora visto que num retrato deste prelado (pintura da autoria de João Glama Ströberle, assinada e datada de 1749, que pertence à igreja de S. Pedro dos Clérigos, Porto) surge representado um báculo em tudo idêntico.

A crossa de báculo em questão, da autoria do ourives Antonio Arrighi, o mais activo entre todos os que trabalharam para Portugal, como já tivemos ocasião de constatar, não sendo excepcional, não pode todavia deixar de ser considerada notável. Com efeito, a crossa evidencia bem as capacidades de Arrighi em articular uma gramática ornamental vegetalista (de recurso frequente nesta tipologia de peças) com as cabeças de *putti* que conferem um dinamismo e uma graça adicional ao objecto. A diferença e mais-valia resultante da aplicação desta solução decorativa, fica bem patente se se efectuar uma comparação da crossa de báculo hoje pertencente ao acervo do Museu Nacional de Soares dos Reis com aquela, da autoria de Giovanni Francesco Arrighi, pai de Antonio, que se encontra na concatedral de Santa Maria Assunta de Cingoli, e que terá sido realizada cerca de quinze anos antes (c. 1726)[40].

O enriquecimento e singularidade da peça vêem-se sublinhados pelo programa iconográfico veiculado na parte inferior, a qual se apresenta vasada por três nichos albergando figurações de quatro virtudes, Fé, Esperança, Caridade e Justiça.

Sempre entre as sobrevivências das peças que decerto pertenceram a D. Fr. José Maria da Fonseca Évora – ainda que ostentem as armas do prelado seu sucessor na

---

37 A.S.R, *Ospizi*, SS. Trinità dei Pellegrini, Busta 229, Int. 15, fl. 112v. Transcrição de Jennifer Montagu.
38 A.S.R, *Ospizi*, SS. Trinità dei Pellegrini, Busta 229, Int. 15, fl. 112v. Transcrição de Jennifer Montagu.
39 A.D.P., Arquivo Distrital do Porto, *Cartório da Mitra do Porto*, vol. 177. Publicado por SMITH, 1968: 19.
40 Confirmar a respeito desta peça, BARUCCA, MONTAGU, 2007: 85, 218.

diocese do Porto, D. Fr. António de Sousa – e constantes do acervo do Museu Nacional de Soares dos Reis, reconhecem-se uma caixa de galhetas e um par de galhetas[41]. Cremos que podemos identificar menções a tais peças entre os numerosos assentos de pagamentos de Antonio Arrighi. Assim, a 10 de Janeiro de 1740, Arrighi fazia-se pagar pela gravação das armas de Fonseca Évora em duas galhetas: *Per avere intaglata l'arma a due Ampolline (…)*[42]. No seguinte mês de Junho, já o pagamento ficava a dever-se à realização de *(…) una Cantinetta d'arg.to per metervi le 4 Garaffe con aqua e vino (...) cisellata alla Chinese (…)*[43]. A menção à decoração "*alla Chinese*" corrobora a possibilidade de correspondência entre a referência documental e o objecto, pois trata-se do tipo de decoração que a caixa ostenta, decoração profusa filiforme incisa (ou em muito baixo-relevo).

O conjunto de paramentos episcopais – de que ainda sobrevivem alguns exemplos hoje nas colecções do Museu Nacional de Soares dos Reis – e alfaias pessoais de D. Fr. José Maria da Fonseca Évora deveriam ser tão ricos e sumptuosos que, no contexto da ausência de peças notáveis que caracterizou o pós-terramoto, *(…) os cónegos da Catedral de Lisboa procuraram obter alguns objectos litúrgicos do bispo do Porto*[44]. Testemunhos do gosto de Fonseca Évora para este tipo de peça são igualmente os paramentos – ostentando as suas armas (enquanto franciscano e não enquanto prelado) – existentes na igreja de Santo António dos Portugueses de Roma.

## 4. Brevíssimas considerações finais

Como tivemos ocasião de notar, D. Fr. José Maria da Fonseca Évora (1690-1752) revela-se uma das mais relevantes figuras da primeira metade da centúria de Setecentos para os interessados em temáticas tão diversificadas como sejam, desde logo, a diplomacia joanina e o ambiente político-cultural da Roma pontifícia, a aquisição e circulação de obras de arte italiana, o coleccionismo, os prelados do Porto e a sua actuação pastoral e/ ou mecenática, etc. Todavia, na nossa apresentação, abordámos tão-somente o papel desempenhado por Fonseca Évora na aquisição de obras de arte italiana enquanto agente de D. João V – passo essencial para a sua familiarização com o ambiente artístico romano da primeira metade do *settecento* –, para seguidamente nos determos na construção da sua própria colecção, procurando reconhecer estratégias e preferências desse frade franciscano que, por vontade do Magnânimo, se viu feito embaixador de Portugal e bispo do Porto, diocese para onde se empenhou em trazer as suas aquisições romanas. Esperamos assim ter contribuído (ainda que modestamente) para a construção de um mais completo retrato desta fascinante personalidade de Setecentos.

---

[41] M.N.S.R., Inv. 22 Our. e Inv. 43 / 1 e 2 Our.
[42] A.S.R., *Ospizi*, SS. Trinità de'Pellegrini, Busta 229, Int. 15, fl. 112v.
[43] A.S.R., *Ospizi*, SS. Trinità de'Pellegrini, Busta 229, Int. 15, fl. 119.
[44] CARDOSO, 2001: 136.

**Figura n.º 1** – Fr. José Maria da Fonseca Évora
Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa), Secção de Iconografia, Colecção de Estampas, Série Preta n.º 153 ou *Retratos de Cardeaes, Bispos, e Varoens Portuguezes Illustres em Nobreza, Armas, Letras, e Santidade Coordenados nos Mezes de Abril e Maio do Anno do Senhor*, 1791, fl. 5.

**Figura n.º 2** – Fr. José Maria da Fonseca Évora com os cardeais Neri Corsini, Marcello Passeri, Antonio Saverio Gentili, no acto de assinar a concessão do cardinalato à nunciatura de Lisboa (c. 1730-1733)
Fonte: Agostino Masucci (1692-1758), atrib.; óleo sobre tela. Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emmanuele II, Roma. Publicado por SALDANHA, 1994: 67.

**Figura n.º 3**
Busto de Fr. José Maria da Fonseca Évora
Fonte: Carlo Monaldi (1691-1760), atrib.; mármore.
Paço Ducal de Vila Viçosa (Inv. PDVV 1.161).

**Figura n.º 4**
Casula com as armas de Fr. José Maria da Fonseca Évora – pormenor
Fonte: Roma, séc. XVIII; seda bordada. Igreja de Santo António dos Portugueses, Roma.

**Figura n.º 5**
Retrato de D. Fr. José Maria da Fonseca Évora, Bispo do Porto
Fonte: Autor desconhecido; óleo sobre tela. Paço Episcopal, Porto. Publicado por ROCHA, 1992.

**Figura n.º 6**
Crossa de báculo
Fonte: Antonio Arrighi (1687-1776); prata fundida, cinzelada e dourada. Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto (Inv. 32 Our.).

## Bibliografia

AA.VV., 1991 – *Le Triomphe du Baroque*. Bruxelas: Fondation Europalia Internacional.

ALMEIDA, Fernando Moitinho de, 1995 – *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

BARUCCA, Gabriele, MONTAGU, Jennifer, 2007 (dir. de) – *Ori e Argenti. Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*. Milão: Skira Editore.

CARDOSO, Arnaldo Pinto, 2001 – *A Presença Portuguesa em Roma*. Lisboa: Quetzal.

CHRACAS, Luca Antonio, 1749 – *Dario Ordinario*, n.º 4959, 3 de Março.

DELAFORCE, Angela, 2002 – *Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal*. Cambridge: Cambridge University Press.

FERRARIS, Paola, 1995a – "José Maria da Fonseca d'Évora", in ROCCA, Sandra Vasco, BORGHINI, Gabriele (dir. de) – *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana del Suo Tempo*. Roma: Árgos Edizioni.

FERRARIS, Paola, 1995b - "Carlo Monaldi. Ritratto di Padre José Maria de Fonseca e Évora", in ROCCA, Sandra Vasco, BORGHINI, Gabriele (dir. de) – *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana del Suo Tempo*. Roma: Árgos Edizioni.

MONTAGU, Jennifer, 1993 – "D. João V and Italian Sculpture", in AA.VV. – *The Age of the Baroque in Portugal*. New Haven-Londres: Yale University Press.

QUIETO, Pietro Paolo, 1990 – *D. João V de Portugal e a sua Influência na Arte Italliana do Século XVIII*. Lisboa-Mafra: Elo.

QUIETO, Pietro Paolo, 1994 – "Relações Artístico-Culturais entre Lisboa e Roma", in SALDANHA, Nuno (coord.) – *Joanni V Magnifico*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura - Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico.

ROCCA, Sandra Vasco, BORGHINI, Gabriele, (dir. de), 1995 – *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana del Suo Tempo*. Roma: Árgos Edizioni.

SALDANHA, Nuno, (coord.), 1994 – *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V 1706-1750*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura - Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico.

SMITH, Robert, 1968 – "O Antigo Recheio do Paço dos Bispos do Porto", in separata do *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, vol. XXXI, Fasc. 3-4. Porto: Câmara Municipal do Porto.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, 2005 – *Dicionário de Ourives e Lavrantes da Prata do Porto 1750-1825*. Porto: Civilização Editora.

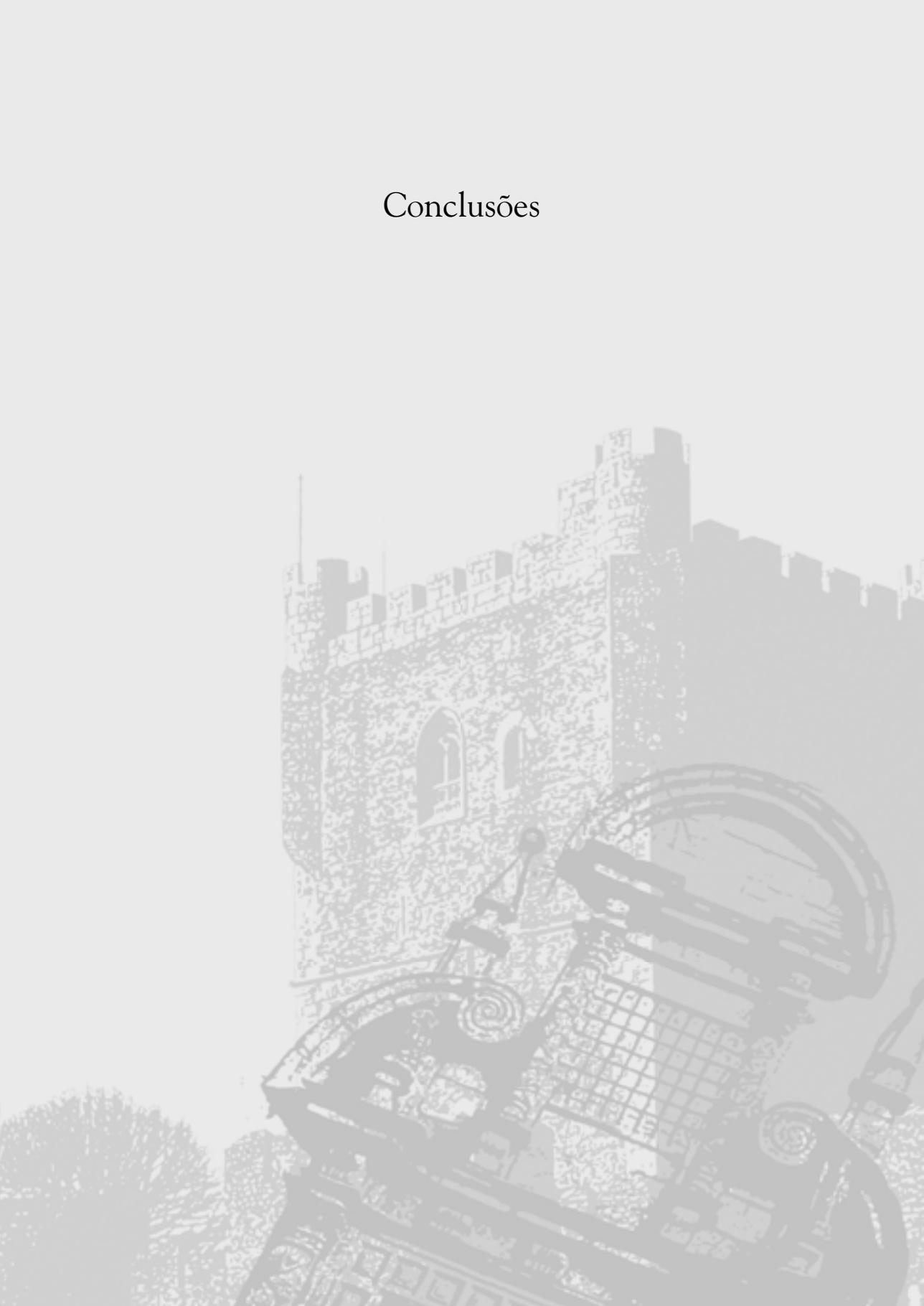
TEIXEIRA, José, 1989 – "Carlo Monaldi. Busto de D. Frei José Maria da Fonseca e Évora", in *Exposição Comemorativa do Bicentenário do Ministério das Finanças*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança.

VALE, Teresa Leonor M., 2002 – *A Escultura Italiana de Mafra*. Lisboa: Livros Horizonte.

VALE, Teresa Leonor M., 2005 – *Escultura Barroca Italiana em Portugal. Obras dos Séculos XVII e XVIII em Colecções Públicas e Particulares*. Lisboa: Livros Horizonte.

VALE, Teresa Leonor M., 2008 – *Um Português em Roma, Um Italiano em Lisboa. Os Escultores Setecentistas José de Almeida e João António Bellini*. Lisboa: Livros Horizonte.

VALE, Teresa Leonor M., 2009 – "Só para ostentação da magestade, e grandeza. Aproximação à encomenda de ourivesaria barroca italiana para a basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra". *Revista de Artes Decorativas*, n.º 2. Porto: Universidade Católica Portuguesa. Escola das Artes, pp. 19-44.

# Conclusões

# Conclusões

IV Seminário Internacional Luso-Brasileiro
*A Encomenda. O Artista. A Obra*
(Bragança, 15-17 de Outubro de 2009)

O IV Seminário Internacional Luso-Brasileiro *A Encomenda. O Artista. A Obra*, realizado em Bragança, dentro do espírito dos Seminários anteriores que tiveram lugar no Porto, Salvador e Rio de Janeiro, veio provar mais uma vez a importância da periodicidade destes eventos, permitindo o intercâmbio de experiências a nível da pesquisa científica levada a cabo pelos investigadores portugueses e brasileiros e, a partir de agora, também por espanhóis, permitindo-nos ter uma visão cada vez mais concreta do que foi o legado artístico deixado pelos Portugueses. Por outro lado, devemos referir que todo este trabalho tem vindo a ser incrementado graças à existência de protocolos de cooperação científica assinados entre o CEPESE e diversas instituições brasileiras e espanholas (Universidades Federais da Bahia e do Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Universidad de Santiago de Compostela e Universidad de Extremadura).

Como conclusões do Seminário, uma vez terminados os trabalhos, podemos apontar as seguintes:

O Seminário contou com trinta e quatro comunicações, três das quais apresentadas por colegas espanhóis (Universidades de Santiago de Compostela, da Extremadura e La Laguna-Tenerife) convidados a participar no encontro científico; as restantes trinta e uma foram da autoria de membros do Grupo de Investigação de Arte e Património Cultural no Norte de Portugal, bem como dos seis colegas brasileiros que colaboram connosco no âmbito da investigação da História da Arte Luso-Brasileira.

As comunicações apresentadas revelaram uma excelente qualidade, como se pode comprovar pelos trabalhos agora publicados, constituindo uma prova evidente da importância da produção que tem vindo a ser produzida pelo nosso grupo, apresentada periodicamente à comunidade científica.

Foram plenamente atingidos os objectivos que havíamos traçado para o nosso Seminário, sendo analisadas das formas mais diversas os três vectores escolhidos como temática central – *A Encomenda. O Artista. A Obra* – comprovando-se a sua importância e abrindo-se novas pistas de pesquisa.

Foi feito o balanço do trabalho da equipa durante o ano de 2009, referindo-se o aumento da produtividade individual e colectiva, e a subida de patamar de exigência.

Os trabalhos foram encerrados com a apresentação da segunda fase do banco de dados a ser desenvolvida no ano de 2010 e que será decisiva para um conhecimento mais alargado dos artistas e dos artífices activos no Mundo de Expressão Portuguesa.

Como apontamento final, os Congressistas manifestaram o seu apoio à proposta de candidatura conjunta de Bragança e Zamora, no domínio do Património Histórico-Cultural, a Património da Humanidade, face à importância da preservação da riqueza patrimonial da região.

# Conclusions

IV Internacional Luso-Brazilian Seminar
*The Order. The Artist. The Work*
(Bragança, 15-17 October 2009)

The IV International Seminar Luso-Brazilian *The Order. The Artist. The Work*, performed in Bragança, and following the spirit of the previous Seminars of Porto, Salvador and Rio de Janeiro, proved again the importance of the regular frequency of these events, allowing the interchanges of Portuguese and Brazilian (and from now on also from Spanish) scientific researchers' experiences, giving us a more concrete vision of the meaning of the Portuguese artistic legacy.

On the other hand, we must also point out that all this work could be developed due to the protocols of scientific cooperation signed with some Brazilian and Spanish universities (Federal Universities of the Bahia and Rio de Janeiro, Pontifical University Catholic of Rio de Janeiro, Universidad of Santiago de Compostela and Universidad de Extremadura).

As conclusions of the Seminar, once the scientific sessions were over, we can mention the following ones:

During the Seminar thirty-four communications were presented, three of them by Spanish colleagues (University of Santiago de Compostela, of the Extremadura and La Laguna-Tenerife) our guests in the scientific meeting; the other thirty-one were presented by members of the the Group of Art and Cultural Heritage in the North of Portugal, including those of the six Brazilian colleagues who have been collaborating with us in the Luso-Brazilian History of the Art research field.

We could verify the quality of the communications, as it is proved now in the published proceedings, being an obvious evidence of our Group's production value, presented periodically to the scientific community.

All the expected goals for our Seminar were accomplished, and the three main subjects *The Order. The Artist. The Work* were analyzed in several interesting ways, proving how important they are and leading to new research fields.

A final checking of the team's work during the year of 2009 was done, being mentioned the increasing of individual and collective productivity, and was also pointed out the established exigence level for 2010.

The works were finished with the presentation of the second phase of the data base to be developed in the year of 2010 and which will be a most important step for a better knowledge of artists and artisan's activity in the Portuguese Speaking World.

As a final note, the Congressmen made public their support to the joint proposal of candidature of Bragança and Zamora, in the domain of the Cultural Heritage, to the World Heritage, due to the importance of the preservation of the culture of this geographical region.

# Sobre os autores

## Sobre os Autores

ALBERTO DARIAS PRÍNCIPE

- Licenciado em Filosofia e Letras pela Universidade de la Laguna.
- Doutorado em História da Arte pela Universidade de la Laguna.
- Professor Catedrático na Universidade de la Laguna.

ANA MARGARIDA PORTELA DOMINGUES

- Licenciada em Conservação e Restauro – vertente de Tecnologia em Materiais Pétreos pelo Instituto Politécnico de Tomar.
- Mestre em História da Arte em Portugal pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Investigadora do CEPESE.

ANNA MARIA MONTEIRO DE CARVALHO

- Licenciada em Letras Português-Francês pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1971-1975).
- Mestre em Artes Visuais-História e Crítica de Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro - EBA/UFRJ (1985-1988).
- Doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras de Coimbra.
- Professora do Curso de Pós-Graduação em História da Arte e Arquitectura pelo Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- Colaboradora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

ANTÓNIO MANUEL VILARINHO MOURATO

- Licenciado em Artes Plásticas Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Mestre em História da Arte em Portugal pela Faculdade de Letras da Universidade do
- Porto.
- Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Professor do ensino secundário na Escola Secundária da Maia.
- Investigador do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

António José de Oliveira

· Licenciado em Ciências Históricas, ramo científico, pela Universidade Portucalense.
· Mestre em História e Cultura Medievais, pela Universidade do Minho.
· Doutorando em História de Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
· Vice-Presidente do Conselho Executivo do Agrupamento de Escolas Arqueólogo Mário
· Cardoso.
· Investigador do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Carla Sofia Ferreira Queirós

· Licenciada em História, variante Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do
· Porto.
· Mestre em História da Arte em Portugal pela Faculdade de Letras da Universidade do
· Porto.
· Doutorada em História de Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
· Investigadora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Cybele Vidal N. Fernandes

· Licenciada em Desenho e Artes Plásticas pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
· Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
· Doutorada em História Social da Cultura pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
· Professora titular da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
· Colaboradora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Diana Gonçalves dos Santos

· Licenciada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
· Mestre em História da Arte em Portugal pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
· Doutoranda em História da Arte Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
· Bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
· Investigadora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Eugênio de Ávila Lins

· Licenciado em Arquitectura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia.
· Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
· Professor Adjunto IV da Faculdade de Arquitectura da Universidade Federal da Bahia.
· Pró-Reitor de Extensão da Universidade Federal da Bahia.
· Colaborador do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Eva Sofia Trindade Dias

· Licenciada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
· Mestranda em História da Arte Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
· Investigadora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves

· Licenciado em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
· Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
· Professor Catedrático da Universidade do Porto.
· Investigador do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

José Carlos Meneses Rodrigues

· Licenciado em História, variante Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
· Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
· Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
· Docente no Instituto de Estudos Superiores de Fafe.
· Investigador do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

José Francisco Ferreira Queiroz

· Licenciado pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
· Mestre pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
· Doutor em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
· Docente do Mestrado Integrado em Arquitectura da Escola Superior Artística do Porto.
· Investigador do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Juan M. Monterroso Montero

· Licenciado en Geografía e Historia, Sección de Historia del Arte pela Universidad de Santiago de Compostela.
· Doctor en Geografía e Historia, Sección de Historia del Arte pela Universidad de Santiago de Compostela.
· Profesor titular de la Universidad de Santiago de Compostela.
· Decano de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela.

Lúcia Maria Cardoso Rosas

· Licenciada em História, variante Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
· Pós-graduação em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
· Doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
· Professora Associada do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
· Investigadora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Luís Alberto Casimiro

- Licenciado em Artes Plásticas-Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Professor auxiliar convidado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Investigador do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Luís Alexandre Rodrigues

- Licenciado em História, variante Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Professor na Escola Secundária Abade de Baçal, Bragança.
- Investigador do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Manuel Engrácia Antunes

- Licenciado em História, variante Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Mestre em História de Arte em Portugal pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Doutorado em História de Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Conservador de museus da Câmara Municipal do Porto.
- Investigador do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Manuel Joaquim Moreira da Rocha

- Licenciado em Ciências Históricas pela Universidade Portucalense Infante D. Henrique.
- Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Professor Auxiliar do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Investigador do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Marcelo Almeida Oliveira

- Licenciado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais.
- Especialista em Percepção Ambiental e Espaço Urbano pela Universidade Federal de Minas Gerais.
- Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia.
- Doutor em Artes e Técnicas da Paisagem pela Universidade de Évora.
- Analista Ambiental do Instituto Estadual de Florestas de Minas Gerais – IEF/MG.
- Colaborador do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Maria Berthilde Moura Filha

- Licenciada em Arquitectura e Urbanismo pela Universidade Federal da Paraíba.
- Doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Professora Adjunta do Departamento de Arquitectura da Universidade Federal da Paraíba.
- Colaboradora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Maria de Fátima Eusébio

- Licenciada em História (variante História da Arte) pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Mestre em História da Arte em Portugal na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Doutorada em História da Arte em Portugal na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Coordenadora do Departamento dos Bens Culturais da Diocese de Viseu.

Maria del Mar Lozano Bartolozzi

- Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid.
- Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura.
- Ha sido 9 años Directora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura y 8 años Directora científica del Consorcio de la Ciudad Monumental Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida.
- Es directora de la Revista científica *Norba-Arte* de la Universidad de Extremadura.

Maria do Carmo Marques Pires

- Licenciada em História, variante Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Doutoranda em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Professora Titular na Escola E.B. 2/3 de Valbom.
- Investigadora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Maria José Goulão

- Licenciada em História-Variante de História da Arte pela Universidade de Coimbra.
- Doutorada em História da Arte pela Universidade de Coimbra.
- Professora Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Natália Marinho Ferreira-Alves

- Licenciada em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Professora Catedrática da Universidade do Porto.
- Investigadora do CEPESE
- Coordenadora do grupo de investigação “Arte e Património Cultural no Norte de Portugal”.

### Paula Bessa

- Licenciada em História, variante de Arte e Arqueologia, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- *Master of Arts in Historical Research*, pela Universidade de Lancaster, Inglaterra (a este mestrado foi atribuída, posteriormente, equivalência ao grau de Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto).
- Doutorada em História, área do conhecimento de História da Arte, pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho.
- Professora Auxiliar na Universidade do Minho.
- Colaboradora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

### Paula Cristina Machado Cardona

- Licenciada em História, variante Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Pós-graduação em Assuntos Culturais no Âmbito das Autarquias, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Doutorada em História de Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Especializada em Marketing Turístico pelo Instituto de Planeamento e Desenvolvimento do Turismo.
- Técnica Superior Assessora de Turismo da Câmara Municipal do Porto.
- Investigadora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

### Regina Anacleto

- Licenciada em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Provas de capacidade científica e aptidão pedagógica prestadas na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Doutorada em Letras, especialidade de História da Arte, pela Universidade de Coimbra.
- Professora jubilada da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Investigadora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

### Sofia Nunes Vechina

- Licenciada em História da Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Mestranda em História da Arte Portuguesa, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Investigadora e inventariante do património religioso do concelho de Ovar.
- Investigadora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

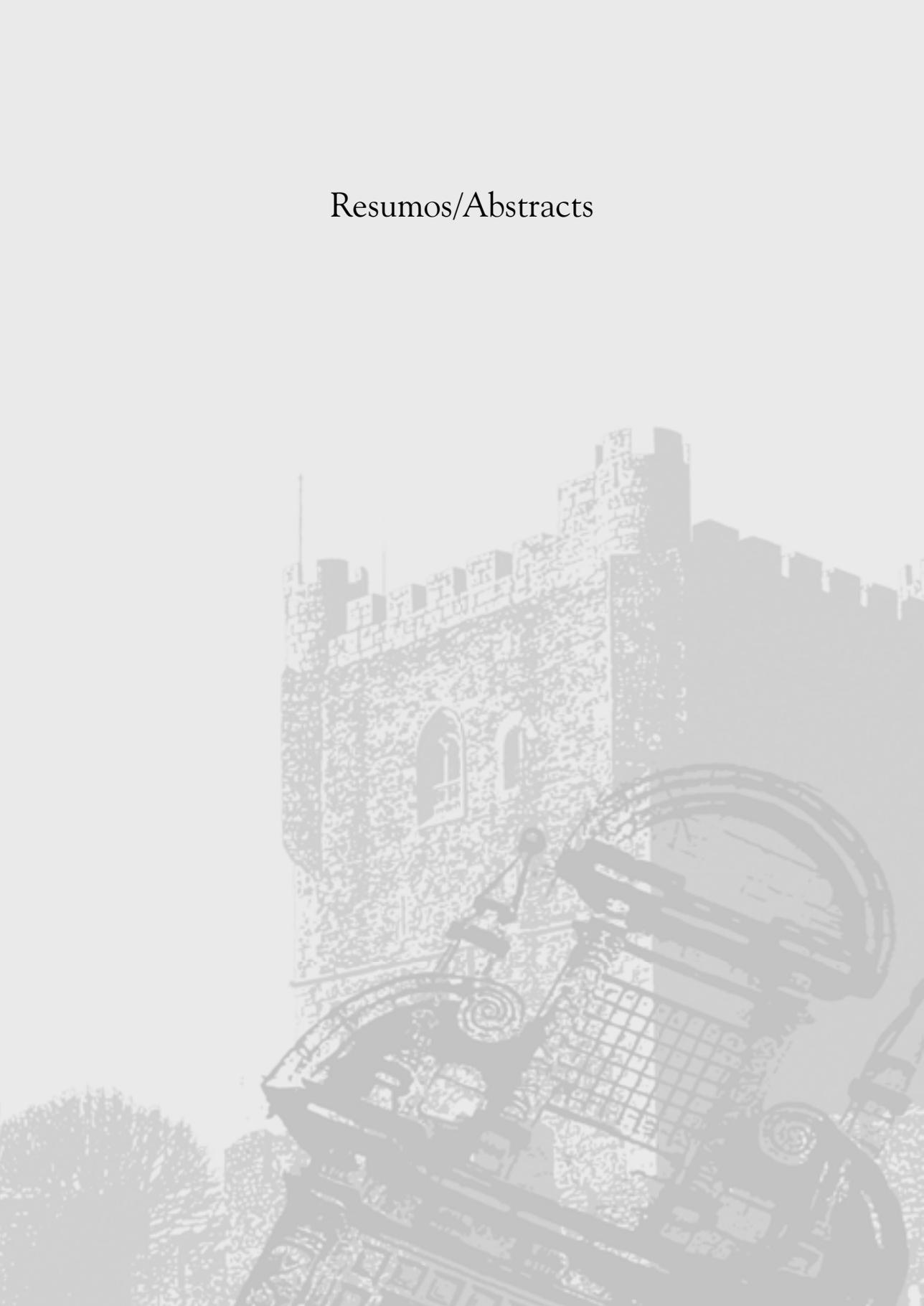
### Sonia Gomes Pereira

- Bacharel em Museologia pelo Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro.
- Mestre em História da Arte pela Universidade da Pennsylvania (Philadelfia – Estados Unidos da América).
- Doutorada em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Pós-doutorada no Centre de Recherches sur le Patrimoine Français (CNRS), França.

· Professora titular da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
· Colaboradora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Susana Matos Abreu
· Licenciada em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
· Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
· Doutoranda em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
· Bolseira de investigação pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
· Investigadora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Teresa Leonor M. Vale
· Licenciada em História, variante de História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
· Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
· Doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
· Tem em curso um projecto de investigação intitulado *Ourives e Escultores. A ourivesaria barroca italiana em Portugal – acervo, contexto e processos de importação*, no âmbito do programa de bolsas de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
· Colaboradora do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

# Resumos/Abstracts

Alberto Darias Príncipe

### *Artistas portugueses en las Islas Canarias*


#### *Resumo*

Si Castilla consiguió acordar con Portugal la incorporación a su corona del reino de Canarias a finales del siglo XV, la presencia e influencia portuguesa en el Archipiélago siguió pujante hasta bien entrado el siglo XVIII. Islas, como La Gomera que fue en parte poblada por campesinos de Madeira, así como otras lo fueron de marineros de Los Algarves. En general, aún hoy, modismos lingüísticos, tradiciones etnográficas o folklore confirieron a este territorio una identidad especial cuyos vestigios siguen presentes en nuestros días.

Castilla intentó frenar la inmigración con un férreo control que muchos portugueses burlaron hispanizando sus apellidos o sencillamente cambiándolos. Por eso hoy resulta tan difícil localizar a una buena parte de artistas que se afincaron en las Canarias. Sin embargo, los portuguesismos en el arte de las Islas se suceden a pesar del anonimato, captándose por las peculiaridades que diferencian este lugar del resto del territorio nacional dentro del desarrollo y evolución del gusto artístico.

Desde el primer constructor de la catedral de Las Palmas a la introducción de los techos portugueses, pasando por las custodias de tembladera en la orfebrería, la presencia lusitana es irrefutable, dándose incluso el fenómeno de artistas españoles que maduraron su estilo en Portugal y terminaron aportando maneras de hacer de nuestros vecinos. Por ello resulta imprescindible dar a conocer a aquellos artistas que dejaron no sólo su arte, sino también su nombre en las Historia del Arte isleño.


### *Portuguese artists in the Canary Islands*


#### *Abstract*

*If Castilla and Portugal got to agree with the incorporation into the Spanish crown of the Canary Islands in the late fifteenth century, the Portuguese presence and its influence in the archipelago remained strong well into the eighteenth century. The island of La Gomera, for instance, was in part populated by peasants from Madeira, and other islands were populated by sailors from Algarve. In general, even today, linguistic specificities, ethnographic traditions and folklore bestow this land a special identity whose traces are still present.*

*Castilla tried to stop immigration with an iron grip that many Portuguese avoided by "Hispanicizing" their names or simply changing them. That is why today is so difficult to locate many of the artists who settled in the Canaries. However, the Portuguese presence in the arts of the islands is visible despite that anonymity, related with the peculiarities that distinguish this place from the rest of the country regarding the development and evolution of the artistic taste.*

*From the first builder of the cathedral of Las Palmas to the introduction of Portuguese roofs, the presence of Portugal is irrefutable, including the phenomenon of Spanish artists who perfected their style in Portugal, and ended up "importing" methods from the neighbor country. It is therefore essential to divulge those artists who left not only their art but also their name in the Canary History of Art.*

Ana Margarida Portela Domingues

***A ornamentação cerâmica da Casa do Chão Verde***

***Resumo***

A Casa do Chão Verde, em Rio Tinto (arredores do Porto) foi a habitação dos últimos anos de vida do extravagante António Lourenço Correia. Apesar de ter sido já referida, mais do que uma vez, como uma espécie de protótipo da "casa de brasileiro" no norte de Portugal, demonstramos aqui como a ornamentação cerâmica desta casa, em concreto, tanto encaixa como entra em contradição com esse estereótipo. Na verdade, as sucessivas encomendas propositadas e aquisições em depósito de artefactos cerâmicos, entre cerca de 1860 e cerca de 1875, tiveram como resultado uma casa e jardins com certas características únicas, as quais escapam a qualquer estereótipo.

***Ceramic decoration at the Casa do Chão Verde***

***Abstract***

*In the Chão Verde manor house (located in Rio Tinto, in the outskirts of Porto) the extravagant tradesman António Lourenço Correia spent the last years of his life. Despite being quoted, more than once, as almost a prototype of the so-called "casa de brasileiro" (house of an emigrant returned from Brazil) in northern Portugal, the architectural ceramics of this house simultaneously fits and contradicts the stereotype. In fact, successive purchases of ceramic artifacts, between c. 1860 and c. 1875, as a result, conferred to the Chão Verde manor house and its gardens unique features that don't fit into any stereotype.*

Anna Maria Monteiro de Carvalho

***Manuel Dias de Oliveira e a pintura oficial da Corte no Brasil***

***Resumo***

Em 1800, o pintor fluminense Manuel Dias de Oliveira (1763-1837) foi nomeado professor régio da Escola Pública de Desenho e Gravura pelo príncipe regente D. João, que oficializava assim o ensino artístico no Brasil.

Este trabalho trata de sua obra em seu aspecto mais relevante – a pintura oficial – uma vez que ele foi um dos artistas prestigiados pela Família Real durante os treze anos em que ela permaneceu nos trópicos (1808 a 1821).

Abordando o fenômeno artístico do ponto de vista da História da Arte e da Cultura, o trabalho detém-se, em particular, nos gêneros pictóricos "Retrato" e "Alegoria", privilegiados pelo artista e que favoreciam a encomenda pública, através da análise de três seus de quadros: "Retrato de D. João e D. Carlota Joaquina" (1815); "Alegoria de Nossa Senhora da Conceição" (1818); "Alegoria do Nascimento de D. Maria da Glória" (1819).

Estes exemplares mostram igualmente as influências dos novos valores estéticos gerados pelo ideário do século XVIII em seu período de transição para o XIX – o Rococó e o Neoclássico – vivenciadas pelo artista em seu aprendizado em Portugal e em Roma, e o seu entendimento possível desses conceitos de "modernidade" no âmbito cultural luso-brasileiro.

***Manuel Dias de Oliveira and the official painting of the Brazilian court***

***Abstract***

*In 1800, Rio de Janeiro's painter Manuel Dias de Oliveira (1763-1837) was appointed Regius Professor at the Public School of Design and Engraving by the Prince Regent João, therefore granting an official character to artistic education in Brazil.*

*This work deals with most the relevant aspect of his work – the official painting – since he was one of the most prestigious artists by the Royal Family during the thirteen years that it remained in Brazil (1808-1821).*

*Addressing the artistic phenomenon from point of view of Art and Culture History, this work focuses particularly in the pictorial genres known as "Portrait" and "Allegory", privileged by this artist that favored public order, by analyzing three of his paintings: "Portrait of D. João and D. Carlota Joaquina" (1815); "Allegory of the Immaculate Conception" (1818); and "Allegory of the Birth of D. Maria da Glória" (1819).*

*These examples also show the influences of the new aesthetic values generated by the ideals of the eighteenth century in its transition period for the nineteenth century – the Rococo and the Neoclassical – experienced by the artist in his learning in Portugal and in Rome, and his possible understanding of these concepts of "modernity" in the Portuguese-Brazilian cultural scope.*

António Manuel Vilarinho Mourato

***Flores do silêncio (um esboço da actividade artística do pintor António José da Costa)***

***Resumo***

António José da Costa nasceu no Porto, em Cedofeita, a 9 de Fevereiro de 1840. Frequentou a Academia Portuense de Belas-Artes, sendo discípulo de João António Correia e Francisco José Resende. Obteve grande sucesso como pintor de flores, mas dedicou-se também ao retrato e à pintura religiosa. Participou em várias exposições, nomeadamente nas promovidas pela Academia Portuense de Belas-Artes, Grémio Artístico e Sociedade Nacional de Belas-Artes. Foi professor particular de grandes nomes da pintura portuense, como Henrique Pousão, Marques de Oliveira e Artur Loureiro. Faleceu no Porto, a 13 de Agosto de 1929.

***Flowers of silence (a sketch of the artistic activity of António José da Costa)***

***Abstract***

*António José da Costa was born in Porto, in Cedofeita, the February* 9th, *1840. He attended the Porto Academy of Fine Arts, being a disciple of João António Correia and Francisco José Resende. He attained a great success as a flower painter, but he also dedicated himself to portrait and religious painting. He participated in several exhibitions, namely those promoted by the Porto Academy of Fine Arts, the Art Guild and the National Society of Fine Arts. António José da Costa was a tutor of Porto's great painters, such as Henrique Pousão, Marques de Oliveira and Artur Loureiro. He died in Porto on August 13*th, *1929.*

António José de Oliveira

***O órgão de tubos da Igreja da Misericórdia de Guimarães (1775)***

***Resumo***

Nesta comunicação realçamos o espírito empreendedor e a robustez económica da Misericórdia de Guimarães, como motor para o vasto programa de obras incrementadas no seu templo. Neste contexto de empreitadas, apresentamos a construção do órgão de tubos da Igreja da Misericórdia de Guimarães. Através de três contratos de obra, existentes nos livros de notas da Misericórdia vimaranense, podemos constatar que o órgão de tubos é o resultado de um trabalho conjunto de três artistas: Dom Francisco António Solha, mestre organista, morador na rua da Fonte Nova, extramuros de Guimarães; e dos mestres entalhadores António da Cunha Correia Vale morador na rua dos Palheiros (Guimarães) e Manuel Fernandes Novais, da freguesia de São Miguel de Entre-as-Aves (actual concelho Vila Nova de Famalicão). Os mestres entalhadores comprometiam-se a construir a caixa, bacia e varandas do órgão de tubos, enquanto que ao organista competia-lhe a feitura do conjunto organológico, este último formado pelos foles, sistema mecânico e tubaria.

### The pipe organ of the Misericórdia of Guimarães' Church (1775)

**Abstract**

*In this work we emphasize the active spirit and the economic strength of the Misericórdia of Guimarães, which enabled the vast program of works carried out in its temple. In this context of contracts, we present the construction of the pipe organ of the Church of the Misericórdia of Guimarães. By analyzing three work contracts found on the notebooks of the Misericórdia of Guimarães, we can see that the pipe organ is the result of a joint work of three artists: Francisco António Solha, master organist, who lived on the Fonte Nova street, in Guimarães; and the master carvers António da Cunha Correia Vale, resident on Palheiros street (Guimarães) and Manuel Fernandes Novais, from the parish of São Miguel de Entre-as-Aves (currently in the municipality of Vila Nova de Famalicão). The master carvers were responsible for building the box, bowl and balconies of the pipe organ, while the organist was responsible for all the organological set, including the pipe system.*

Carla Sofia Ferreira Queirós

### Francisco Rebelo: um artista beirão ao serviço da Diocese de Lamego

**Resumo**

No âmbito da mobilidade dos artistas e, mais concretamente, no que diz respeito à Diocese de Lamego, destacamos o nome de Francisco Rebelo, mestre imaginário e escultor residente em Tarouca e, mais tarde, em Lamego e que ao que tudo indica seria natural da região. Responsável por um grande número de obras, durante a primeira metade do século XVIII, Francisco Rebelo integra-se naquela que consideramos ser a segunda vaga de mobilidade artística: no seio do próprio Bispado e que se caracteriza por artistas originários das diversas zonas da diocese lamecense, mas que salvo raríssimas excepções, se encarregam de arrematar obras num raio muito próximo da sua área de residência.

### Francisco Rebelo: an artist from Beira at the service of Lamego diocese

**Abstract**

*Considering the mobility of artists, namely in the Diocese of Lamego, we want to draw attention to Francisco Rebelo, a master sculptor whom we believe came from this region, and who lived in Tarouca and later in Lamego. Francisco Rebelo was the author of a considerable number of pieces dated from the first half of the 18th century, and is included in the second mobility wave. This group is characterised for having local artists, who came from the different areas of the diocese of Lamego and worked, with a few exceptions, mainly within their place of residence.*

Cybele Vidal N. Fernandes

***O complexo caminho: da encomenda à obra realizada. Uma casa nobre no Rio de Janeiro***

***Resumo***

O tema dessa comunicação volta-se para um projeto de importância relevante, uma casa nobre na região de São Cristóvão, encomendada pelo Imperador D. Pedro I a seu arquiteto particular. Coube ao arquiteto Pierre Joseph Pézerat, formado pela Escola Politécnica de Paris, o projeto arquitetônico e a construção do edifício, a Pedro Alexandre Cravoé, português que ocupava o cargo de Arquiteto das Obras Nacionais e Imperiais a Pedro Alexandre Cravoé. A decoração ficou a cargo dos escultores franceses Marc e Zepherin Ferrez, e do pintor nacional Francisco Pedro do Amaral. Antes de mais nada, fica claro que a escolha desses profissionais foi muito cuidadosa, baseada na formação segura desses profissionais e na capacidade de boa execução da obra, como convinha, dada a finalidade do projeto.

Pretendemos discutir o resultado da ação desses profissionais nas diferentes etapas da execução da obra, procurando entender, em especial, se o produto final correspondeu ao impulso primordial de sua realização. A partir do traçado arquitetônico primordial, considerar as possíveis intervenções do construtor no projeto e refletir sobre os elementos de modificação desse espaço construído, considerando as intervenções ocorridas ainda quanto à escultura e pintura aplicadas.

***The complex path: from the order to the performed work. A nobleman's house in Rio de Janeiro***

***Abstract***

*The issue of this communication refers to a relevant Project, a noble house in the São Cristóvão region, ordered by Emperor D. Pedro I to his particular architect. The architect Pierre Joseph Pézerat, formed by the Polytechnic School of Paris, was responsible by the project, Pedro Alexandre Cravoé; and a Portuguese citizen, the National and Imperial Architect, was in charge for the building construction. The decorating was under the responsibility of the French sculptors Marc and Zepherin Ferrez and the Brazilian painter Francisco Pedro do Amaral. First of all, it is clear that the professionals choice has been very careful, based on the strong ability of these professionals and the capacity to carry out the construction, as required, according to the project ends.*

*We discuss the results of these professionals' actions, in the different stages of the construction, trying to understand if the final product met the requirements of the initial goals. Based on main architectonic layout, we consider the possible interventions of the constructor on the project and reflect about the elements of change of that constructed space, besides considering the interventions occurred regarding sculpture and painting.*

Diana Gonçalves dos Santos

***Azulejaria tardobarroca dos colégios das Ordens Religiosas de Coimbra. Circunstâncias de encomenda e de produção artística***

***Resumo***

No conjunto dos colégios universitários das Ordens Religiosas da cidade de Coimbra – importante núcleo arquitectónico de características únicas e muito representativo para a definição da identidade da cidade do Mondego – destaca-se um património azulejar de extrema importância para a compreensão global dessas edificações enquanto exemplares de uma tipologia arquitectónica muito concreta, o qual é também fundamental para a caracterização da produção coimbrã de cerâmica de revestimento.

Para a 2.ª metade do século XVIII verifica-se, em seis dos colégios universitários com azulejaria *in situ*, uma unidade estilística e formal muito evidente em alguns dos seus revestimentos cerâmicos, constatando-se uma preferência dada pela clientela local às realizações das olarias da cidade em detrimento de espécimes manufacturados em outros centros de produção nacionais, nomeadamente Lisboa. A explanação destas situações – devidamente enquadradas, com achegas sobre as circunstâncias de encomenda e dados sobre a produção artística desses exemplares de azulejo – será o principal objectivo deste artigo, colocando-se a tónica nas principais características dos núcleos azulejares enquadrados na estética do Barroco e do TardoBarroco.

***Late Baroque tiling at the colleges of the religious orders of Coimbra. Ordering and artistic production circumstances***

***Abstract***

*In the group of the Religious Orders' university schools in Coimbra – important architectonic core with unique characteristics and very representative to the definition of the identity of that city – stands out a tile work heritage extremely relevant to the global comprehension of those edifications understood as models of a very specific architectonic typology, which is also fundamental to the definition of the local's tile work ceramics.*

*In the second half of the eighteenth century, we can identify in six of the university schools with tile works in situ, a clear formal and stylistic unity in those ceramics coverings that reveal a notorious preference given by the local patronage to the potteries workshops of Coimbra in spite of other national manufactures like Lisbon. The explanation of those situations – clearly contextualized with information about the circumstances of the order and other aspects of the artistic production of those tile works – will be the aim of this article focused on the main characteristics of the tile cores of the Portuguese Baroque and Late Baroque.*

Eugênio de Ávila Lins

***Encomendas artísticas para a Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana de Salvador durante o século XVIII***


***Resumo***

A Paróquia do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana instituída em 1679 na cidade de Salvador se estabeleceu primeiramente na igreja de Nossa Senhora do Desterro que servia tanto à freguesia como ao convento de Santa Clara do Desterro, fundado em 1671. Esta situação perdurou até a primeira metade do século XVIII quando, em 1744, a Irmandade do Santíssimo, através do "Termo de Resolução", decide construir uma nova Matriz.

O risco da nova igreja foi examinado pela Irmandade em sessão realizada em agosto de 1746. O novo templo Paroquial teve o titulo do Santíssimo Sacramento e a proteção de Senhora Sant'Ana, sendo lançada a pedra fundamental em 18 de outubro de 1746.

Durante o primeiro período das obras, 1746 a 1760, destacam-se três encomendas feitas pela Irmandade do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana a artistas e artífices: a "cantaria lisa", para molduras, lajeados e portas; o retábulo da Capela Mor para o Santíssimo Sacramento (quando este fosse transladado para o novo templo) e para a imagem de Senhora Sant'Ana; e o risco e execução do frontispício da igreja.

Nas três encomendas referidas estão explícitas as formas de contratação dos serviços que de uma maneira geral abrangem a escolha do profissional responsável e as regras para garantir execução, prazos, e a qualidade dos serviços executados.


***Artistic orders for the Church of Santíssimo Sacramento e Sant'Ana of Salvador during the eighteenth century***


***Abstract***

*The Parish of Santíssimo Sacramento e Sant'Ana, established in 1679 in the city of Salvador was first established in the Church of Nossa Senhora do Desterro that served both the parish and the convent of Santa Clara do Desterro, founded in 1671. This situation continued until the first half of the eighteenth century when, in 1744, the Brotherhood of Santíssimo, through the "Statement of Resolution", decided to build a new Mother Church.*

*The design of the new church was examined by the Brotherhood at its meeting in August 1746. The new parish church was granted the title of the Blessed Sacrament and the protection of Saint Anne, and the foundation stone was laid on October 18, 1746.*

*During the first period of construction, from 1746 to 1760, we highlight three orders made by the Brotherhood of the Blessed Sacrament and St. Anne to artists and artisans: the "smooth stone" for frames, doors and paved surfaces; the altarpiece in the chancel for the Blessed Sacrament (when it was relocated to the new temple) and for the image of Saint Anne; and the design and execution of the frontispiece of the church. In these three orders we find forms of recruiting services that generally include the choice of the responsible professional and the rules to ensure the execution, delivery deadlines and the quality of the services performed.*

Eva Sofia Trindade Dias

***A obra de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça na igreja do antigo Mosteiro do Couto de Cucujães***

***Resumo***

O antigo mosteiro beneditino de São Martinho do Couto de Cucujães, situado no concelho e comarca de Oliveira de Azeméis, fundado no século XII, conheceu profundas obras de transformação a partir da primeira metade do século XVII, que se estenderam até ao século XIX. É neste contexto que se insere a obra de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, monge artista que permaneceu no mosteiro, como ele próprio aponta no *Livro de Rezam*, entre 1792 e 1796. Este monge beneditino constituiu uma figura marcante no quadro da segunda metade do século XVIII bracarense e, enquanto irmão donato, desenvolveu a sua obra em diversos mosteiros da Ordem, sobretudo no domínio da talha e escultura em madeira. As suas realizações podem ser enquadradas em três estilos distintos e apresentam nítidas influências da obra de André Soares e dos códigos estéticos do *rocaille*, introduzidos em Portugal através das estampas decorativas avulsas, *Registos de Santos* e da tratadística.

Para a igreja do antigo cenóbio cucujanense, Frei Vilaça riscou dois retábulos colaterais, concluídos no triénio de 1783-1786 e dourados no triénio de 1792-1795. Realiza ainda a monumental sanefa do arco cruzeiro, concebida no triénio de 1792-1795, pintada e dourada no triénio de 1795-1798 que, juntamente com os retábulos colaterais, insere-se no terceiro estilo desenvolvido pelo artista. Para o exterior do mosteiro, Frei Vilaça riscou a fachada principal, iniciada no triénio de 1792-1795 e concluída no triénio de 1795-1798. Estas obras constituem um conjunto que apresenta influências dos tratados que o monge artista possuía na sua biblioteca pessoal, sobretudo os de Charles-Augustin Aviler e Andrea Pozzo, e das estampas avulsas com motivos Rococó, nomeadamente as oriundas de Augsburgo.

Estes factos permitem concluir que, apesar da situação 'periférica' do antigo Mosteiro de São Martinho do Couto de Cucujães, quando comparado com a localização de outros mosteiros e igrejas onde Frei José de Santo António Ferreira Vilaça laborou, as obras deste monge artista que ele encerra, materializam a base erudita que está por trás da sua concepção e o génio artístico do seu autor.

***The work of Frei José de Santo António Ferreira Vilaça in the church of the monastery of Couto de Cucujães***

***Abstract***

*The Benedictine monastery of São Martinho do Couto de Cucujães, located in the municipality of Oliveira de Azeméis, founded in the twelfth century, undergone profound transformation works from the first half of the seventeenth century to the nineteenth century. It is in this context that the work of Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, an artist monk who remained in the monastery, takes place, as he himself points out in the Livro de*

*Rezam, between 1792 and 1796. This Benedictine monk was a remarkable figure in the second half of the eighteenth century, when he, as a donato brother, developed his work in various monasteries of the Order, especially in the field of wood carving and sculpture. His achievements can be grouped into three distinct styles and show clear influences of the work of André Soares and aesthetic codes of rocaille introduced in Portugal through several decorative prints, "saints records" and treatises.*

*For the former monastery church of Cucujães, Frei Vilaça designed two side altars, completed in three years, from 1783 to 1786, and gilded from 1792 to 1795. He also carried out the monumental arch of the crosspiece, conceived during 1792-1795, painted and gilded on three-year period 1795-1798, together with the side altars, is part of the third style developed by the artist. Regarding the outside of the monastery, Frei Vilaça designed the main façade, initiated in 1792-1795 and completed in 1795-1798. These works constitute a set that present influences of the treaties that the artist monk had in his personal library, especially those from Charles-Augustin Aviler and Andrea Pozzo, and the prints with Rococo motifs, particularly those coming from Augsburg.*

*These facts indicate that, despite the 'peripheral' state of the old Monastery of São Martinho do Couto de Cucujães, when compared with the location of other monasteries and churches where Frei José de Santo António Ferreira Vilaça labored, the works of this artist monk present in this Monastery materialize the scholar basis behind their design and the artistic genius of its author.*

Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves

***A Sé do Porto na Sede Vacante de 1639 a 1671: obras e artistas***

***Resumo***

Com o falecimento do Bispo do Porto, D. Gaspar do Rego da Fonseca, em 13 de Julho de 1639, seguida da Restauração em 1 de Dezembro de 1640, inicia-se para a Diocese do Porto um longo período de *Sede Vacante*. O afastamento de Portugal da Coroa de Espanha e a ligação desta com Roma, fez que o não reconhecimento da nossa independência, levasse a que as Dioceses em *Sede Vacante*, só fossem providas de bispos no tempo de Clemente IX (1600-1669/1667-1669) que, pelo Breve *Quod quid incolumis*, não só aceitava o embaixador português, como confirmaria os Bispos eleitos. No caso do Porto, seria D. Nicolau Monteiro, a partir de 1671.

No Porto, nos séculos XVII e XVIII, durante os três períodos em que a Diocese esteve sem Bispo, a actividade artística, por parte do Cabido, é notável. Tal aconteceu, também, entre 1639 e 1671. Obras diversas, principalmente na Sé, marcaram esse período, revelando a documentação existente uma série de artistas que, naquela altura, estiveram pelo seu trabalho associados à Diocese do Porto.

***The Porto Cathedral during the 'Sede Vacante' in 1639-1671: works and artists***

***Abstract***

*With the death of the Bishop of Oporto, D. Gaspar do Rego da Fonseca, on the 13th of July of 1639, followed by the Restoration on the 1st of December of 1640, a long period of Sede Vacante began for the Diocese of Oporto. The withdrawal of Portugal from the Crown of Spain and the Spanish links with Rome, and our independence being not recognised, determined that the Portuguese Dioceses in Sede Vacante had bishops only in Clement IX's pontificate (1600-1669/1667-1669). In fact, with his Brief Quod quid incolumis, the Pope not only accepted the Portuguese ambassador, but also confirmed the elected Bishops. In what concerned Oporto it was D. Nicolau Monteiro from 1671 on.*

*In Oporto, during the 17th and 18th centuries, in the three periods, when the Diocese had no Bishop, the artistic activity patronized by the Chapter was remarkable. This fact happened again between 1639 and 1671. Several works carried out particularly in the Cathedral marked this period, and a most important group of artists related with the Diocese of Oporto was revealed by archival documents.*

José Carlos Meneses Rodrigues

***Talha no Baixo Tâmega e do Vale no Sousa encomendada às escolas artísticas do Porto e de Braga (séc. XVIII)***

***Resumo***

O estudo abarca o século XVIII – do Barroco nacional à transição Rococó-Neoclássico –, conglomerando as interpretações de artistas e artífices (entalhadores, ensambladores, escultores, pintores e douradores) dos centros artísticos das cidades do Porto e de Braga, um painel de tratadística erudita que se transmite à periferia, Baixo Tâmega e Vale do Sousa, no caso. As encomendas envolvem procuradores de párocos, juízes das igrejas, confrarias, abades e abadessas dos mosteiros, misericórdias… Especificamos os retábulos-mores, acrescentamentos de retábulos, tribunas e tronos, pinturas e douramentos.

***Wood carving at Tamega and Lower Vale do Sousa ordered at the art schools of Porto and Braga (eighteenth century)***

***Abstract***

*The study embraces the eighteenth century – from the Portuguese Baroque to the transition Rococo-Neoclassic – gathering the interpretation of artists and craftsmen (wood carvers, joiners, sculptors and gilders) from Oporto and Braga artistic centres, a panel of erudite treatise which is, in this matter, conveyed to the suburbs, Lower Tâmega and Sousa Valley. The orders involve priests´ solicitors, church judges, brotherhoods, abbey abbots and abbesses, misericórdias…The altarpieces, retable enlargements, tribunes, thrones, paintings and gildings are here specified.*

José Francisco Ferreira Queiroz

***A escultura nos cemitérios portugueses (1835-1910): artistas e artífices***

***Resumo***

Nesta comunicação, é focada a diversidade temática e, sobretudo, a disparidade qualitativa das peças de escultura executadas durante o Romantismo para os cemitérios portugueses. A avaliação qualitativa dessas peças escultóricas pode estar, ou não, relacionada com a execução por parte de um artista ou de um artífice, dado que a fronteira entre os dois conceitos era muito ténue, nesse contexto e nessa época. A comunicação resume, de forma até algo redutora, um tema que é vasto e que está ainda quase por explorar na historiografia da Arte em Portugal.

***Sculpture in the Portuguese cemeteries (1835-1910): artists and artisans***

***Abstract***

In this paper we will give a general overview about sculpture in Portuguese cemeteries during the Romanticist period. The subject is wide and almost unexplored in the Portuguese History of Art. Thus, only some aspects will be highlighted, such as the diversity of typologies, ranging from portraits to allegoric statues, and the disparity in terms of quality. However, examples by some of the most famous Portuguese sculptors are not necessarily the most interesting. The opposite does not apply either, since the borderline between sculptors and masons was not well defined, by the second half of the 19th century.

Juan M. Monterroso Montero

***El difícil arte de pintar en Galicia. Artistas, artesanos, mecenas y clientes***

***Resumo***

La pintura en Galicia se caracteriza por su carácter artesanal. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII su desarrollo está vinculado con una lenta asimilación de los estilos europeos, por la implantación del Concilio de Trento y, en última instancia, por la existencia de una clientela reducida, fundamentalmente de carácter eclesiástico.

***The difficult art of painting in Galicia. Artists, artisans, patrons and clients***

***Abstract***

*The painting in Galicia is characterized by its artisanal profile. During the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries, its development is linked with a slow assimilation of European styles, due to the implementation of the Council of Trent and, ultimately, by the existence of a limited clientele, mainly with an ecclesiastical nature.*

Lúcia Maria Cardoso Rosas

***Nossa Senhora de Guadalupe (Mouçós, Vila Real: encomendador e obra)***

***Resumo***

O autor das *Memórias de Vila Real* (1721) atribui a D. Pedro de Castro, abade da igreja de Mouçós, a fundação da Capela de Nossa Senhora de Guadalupe *pelos anos de 1530*. Confirmando esta notícia, a Capela ostenta o brasão de armas de D. Pedro de Castro no frontal de altar e no exterior da parede testeira da capela-mor. D. Pedro de Castro foi responsável pela construção de outras capelas em Vila Real, nomeadamente da Capela da Misericórdia, de *aspecto* maneirista, edificada entre 1532 e 1548.

Habitualmente classificada como gótica, ou mesmo como românica, a Capela de Nossa Senhora de Guadalupe, que apresenta um cuidado programa construtivo, coloca interessantes questões no que diz respeito à simultaneidade de gostos de um mesmo encomendador e à sobrevivência de uma tipologia medieval nos finais do primeiro quartel do século XVI. Tentaremos responder a estas questões propondo uma revisão da sua classificação estilística e enquadrando esta análise no contexto das motivações da sua construção.

***Our Lady of Guadalupe (Mouçós, Vila Real: commissioner and work)***

***Abstract***

*The author of Memórias de Vila Real (1721) attributes to D. Pedro de Castro, priest of Mouçós' church, the foundation of Our Lady of Guadalupe chapel around 1530. Confirming this conclusion, the chapel bears the coat of arms of D. Pedro de Castro in the altar front-piece and on the external wall of the choir. D. Pedro de Castro was also responsible for the building of other chapels in Vila Real, namely the Misericórdia Chapel built between 1532 and 1548, apparently in the Mannerist style.*

*Usually classified as gothic, and even Romanesque, the Chapel of Our Lady of Guadalupe presents an elaborated architectonical program, posing interesting questions regarding the concurrence of different tastes in its construction and the resilience of Romanesque structures in the end of the first quarter of the sixteenth century. We will try to address these questions, proposing the revision of its stylistic classification and framing this analysis in the context of the purpose of its construction.*

Luís Alberto Casimiro

## *A pintura no museu de Arouca: contributo dos apócrifos e dos tratados pós-tridentinos para a iconografia mariana*

**Resumo**

A análise iconográfica de algumas pinturas de temática mariana, pertencentes ao acervo do Museu da Irmandade da Rainha Mafalda de Arouca mostra que na sua génese se encontram influências dos Evangelhos Apócrifos ou dos tratados artísticos elaborados a partir das orientações emanadas do Concílio de Trento. Com este trabalho pretendemos, não só chamar a atenção para os conhecimentos que os pintores, ou os comitentes, possuíam acerca das fontes literárias que circulavam nos meios artísticos ou eclesiásticos e que serviram de inspiração para muitos pintores. Como também alertar para a importância que assumem, no panorama artístico nacional, os núcleos pictóricos pertencentes ao acervo do Museu de Arte Sacra de Arouca. De facto, os ciclos iconográficos e a qualidade das obras expostas merecem um trabalho de divulgação que mostre a riqueza do nosso património artístico, muitas vezes desconhecido ou subvalorizado.

## *Painting in the museum of Arouca: contribution of apocryphal and post-Tridentine treatises for Marian iconography*

**Abstract**

*The iconographic analysis of some Marian thematic paintings of the former Cistercian Monastery, the Sacred Art Museum of Arouca, shows that in its genesis we can find the influence of Apocryphal Gospels or some artistic treatises written after the Council of Trent. With this work, we intent not only to call attention to the knowledge that painters, or theirs patrons, had on literary sources that circulated on artistic or ecclesiastic circles, and used, very often, as elements of inspiration, but also to reveal other paintings of the museum, to show the richness of our artistic heritage, very often unknown or underestimated.*

Luís Alexandre Rodrigues

## *O buril e paleta. Santo Inácio de Loiola nas pinturas da sacristia da igreja dos jesuítas, em Bragança*

**Resumo**

Destacando-se na defesa e aplicação das medidas aprovadas no Concílio de Trento, os membros da Companhia de Jesus cedo perceberam a importância da arte na difusão daqueles valores e do seu alcance no reforço do culto dos santos. A conveniência destes serem apresentados como regra e modelo ideal levou a que dos prelos tivessem saído numerosas gravuras e folhas volantes com o propósito de

divulgarem a trajectória de vida e os prodígios operados. Atenta e interessada em todos os desenvolvimentos que pudessem engrandecer a Companhia e especialmente a santidade de Inácio de Loiola fixaram-se os principais marcos de vida e, seguindo o texto de Pedro de Ribadeneira, o primeiro biógrafo oficial, Jerónimo Wierix produziu (c.1590) os primeiros conjuntos de estampas que possibilitavam a multiplicação do fenómeno devocional.

Tendo igualmente em vista a sua beatificação, celebrada em 1609, organizou-se uma obra composta por algumas dezenas de gravuras que, se exemplificavam a forma como a redenção do antigo soldado coroava a renúncia às vaidades do mundo, também se inscrevem na tendência barroca de interferência nos sentimentos religiosos a fim de se potenciarem os seus efeitos e de se provocar o seu desdobramento na esfera do público.

Para nós, as gravuras da *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris* são especialmente significativas por terem servido de modelo às pinturas do espaldar do arcaz e tecto da sacristia da igreja dos Jesuítas de Bragança, um programa narrativo de exaltação da vida ascética, da oração e do espírito de serviço. Independentemente do seu valor estético, este conjunto de tábuas testemunha como as obras de arte muitas vezes se constroem sobre uma base precedente, permitindo-nos igualmente questionar o conceito de originalidade no século XVII.

***The chisel and the palette. Saint Ignatius of Loyola in the paintings at the sacristy of the Jesuits church in Bragança***

***Abstract***

*The members of the Society of Jesus, being strict in the defence and use of the measures approved by the Trent Council, soon understood the importance of the art in the expansion of these values and their relevance to emphasise the worship of the saints. The intent to present them as a character and a model had as consequence the production of abundant engravings whose purpose was to make their lives and miracles known. They were aware and interested in all features that enhanced the Society and mainly the piety of Ignatius of Loyola. The major aspects of his life were built and, according to Pedro Ribedeneyra, his first official biographer, the engraver J. Wierix shaped (by 1590) the first collection of pictures that enabled the multiplication of his devotion.*

*Having in mind his beatification, celebrated in 1609, the Society ordered a work formed by some tens of engravings which, beyond exemplifying the redeeming of the old soldier from the glories of the world, is inserted in the Baroque tendency to interfere in the religious feelings so that their effects might be emphasised and reproduced in the audience.*

*This work named Vitae Beati P. Ignatii Loiolae, which received the cooperation of Rubens and Jean Baptiste Barbé, is significant because it served as a model for the painting of the ceiling and part of a wall in the sacristy of Jesuits' Church, in Bragança. Its narrative programme praises not only the ascetic life and the service spirit of the saint but also the Society of Jesus. Besides it provides matter of debate about the concept of creativeness in the 17th century.*

Manuel Engrácia Antunes

***Artes Mecânicas – Enfermaria e Botica em espaços Beneditinos***

***Resumo***

A Regra de São Bento, e a Congregação de S. Bento do Reino de Portugal entre o final do séc. XVI e o início do séc. XIX, dedicam especial atenção à cura dos enfermos, referindo a obrigatoriedade da presença de um monge enfermeiro, e de uma enfermaria "a modo de botica". Um monge boticário beneditino, activo na 2.ª metade do séc. XVIII, numa publicação sobre farmacopeia inclui referências a alguns dos símplices e compostos mencionados na documentação da Congregação. Um capítulo desta publicação aborda os vasos quer para a preparação das mezinhas, quer para a sua conservação, fornecendo elementos importantes para a compreensão das tipologias das artes decorativas ao serviço dos cuidados com a saúde.

***Arts and Crafts - Infirmaries and pharmacies in Benedictine Monasteries***

***Abstract***

*The Rule of St. Benedict, and the Portuguese Congregation of St. Benedict from the late 16th. to the early 19th. centuries, cared a lot for the sick, namely appointing a Monk-nurse for each Monastery and commanding the presence indoors of an infirmary as a kind of pharmacy.*

*A Portuguese Benectine Monk, in the second half of the 18th. century, publishes extensively on Pharmacy, referring to ingredients and compounds to be found as well in the documentation of individual Portuguese Monasteries of that period. One chapter deals especially with the vases for both preparing and preserving these medicines, providing interesting data for understanding decorative arts objects used for healthcare.*

Manuel Joaquim Moreira da Rocha

***Manifestações do barroco português: casas e quintas com capela***

***Resumo***

Entre os séculos XVII e XIX constata-se, em Portugal, ao nível da arquitectura habitacional, a emergência de um fenómeno: a anexação à casa residencial – permanente ou sazonal – de uma capela, que sendo privada tem funções públicas. Esta construção religiosa, ditou, muitas vezes, a própria organização formal da casa nobre, e afirmou-se como mais uma estrutura arquitectónica no espaço das quintas portuguesas, particularmente, no caso em estudo, no Norte de Portugal. Sendo raros os nomes dos artistas que trabalharam nesse complexo, – casa, capela, jardim, quinta, – já o mesmo não se pode dizer dos encomendantes, e da linguagem formal

usada nesses equipamentos, uma vez que subsistem ainda em grande número, bem como das razões que levaram a essas construções esclarecidas pela documentação.

***Manifestations of the Portuguese Baroque: houses and estates with chapel***

***Abstract***

*Between the seventeenth and the nineteenth centuries it was visible in Portugal, in terms of residential architecture, the emergence of a phenomenon: the annexation to the residential house – be it permanent or seasonal – of a chapel that albeit private has public functions. This religious building often dictated the formal organization of the noble house, and has established itself as a more architectural structure in the area of estates in Portugal, particularly, in our case study, in northern Portugal. Although the names of the artists who worked on this complex – home, chapel, garden, farm – are scarce, the same cannot be said regarding the commissioners, and the formal language used in such equipment, since they still subsist large numbers, as well as the the reasons for these constructions, informed by the existing documentation.*

Marcelo Almeida Oliveira

***Considerações sobre os artífices e os artistas portugueses em Minas Gerais***

***Resumo***

Tratando-se do "mundo português" no Brasil, é necessária cada vez mais a busca de fontes primárias que contribuam para o esclarecimento das múltiplas relações ocorridas no luso mundo. Nesse sentido, alguns arquivos mineiros, como os da cidade de Mariana, funcionam como "cápsulas do tempo", onde é possível a verificação de fontes documentais que possibilitam o apuro de temas pouco divulgados.

A consulta aos catálogos do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese da referida cidade sugere, por exemplo, as estreitas ligações sociocultural e religiosa estabelecidas entre a Capitania de Minas Gerais e o norte de Portugal, particularmente na segunda metade do século XVIII. Tal consideração encontra-se apoiada no conteúdo dos códices, em que se evidencia a origem de parte da população portuguesa que colonizou o território mineiro. Assim, destacam-se as referências de Braga, Vila Real, Barcelos, Guimarães, Porto, Miranda, Coimbra, além daquelas ligadas à realidade de África e dos Arquipélagos dos Açores e da Madeira.

No mencionado universo, situa-se um dos principais construtores de Mariana, José Pereira Arouca, "nascido e batizado na freguezia de São Bartolomeu, da Villa Arouca, do Bispado de Lamego, Comarca do Porto", segundo Testamento do citado construtor do ano de 1723. Esse é um dos vários exemplos que se deve trabalhar para o entendimento das contribuições e influências ocorridas no período colonial, particularmente no ramo das artes.

**Considerations on the Portuguese artists and artisans in Minas Gerais**

**Abstract**

*When dealing with the "Portuguese world" in Brazil, it becomes ever more necessary to search for primary sources which may contribute to clarify the multiple relations that have taken place in the Portuguese world. In this sense, some archives in Minas Gerais, such as the ones in the town of Mariana, are like "time capsules", where it is possible to check the documental sources which enable to deepen less disseminated themes.*

*Consulting the files of the Ecclesiastic Archive of the Mariana Archdiocese, for example, leads to the close socio-cultural and religious links established between the Capitania of Minas Gerais and the North of Portugal, mainly during the second half of the eighteenth century. Such consideration is supported by the content of the codices, in which it is evident the origin of part of the Portuguese population that colonized Minas Gerais. Therefore, it is noteworthy the references to Braga, Vila Real, Barcelos, Guimarães, Porto, Miranda, Coimbra, besides those concerning the reality of Africa and the Archipelagos of Azores and of Madeira.*

*In the aforementioned universe, one of the major builders of Mariana is José Pereira Arouca, "born and christened in the parish of Saint Bartolommeo, of the Village of Arouca, Bishopric of Lamego, District of Porto", according to the mentioned builder's will of the year of 1723. This is one of the numerous examples that we should work on for a better understanding of the legacy and influences that took place during the colonial period, particularly in the field of arts.*

MARIA BERTHILDE MOURA FILHA

ARTISTAS E ARTÍFICES A SERVIÇO DAS IRMANDADES RELIGIOSAS DO RECIFE NOS SÉCULOS XVIII E XIX

**Resumo**

Na cidade do Recife, entre os séculos XVIII e XIX, surgiram diversas igrejas erigidas por irmandades religiosas, instituídas devido ao crescimento e estratificação da sociedade urbana. Tendo o desejo de expor, através da qualidade artística dos seus templos, uma condição social adquirida a partir da congregação de seus irmãos, estas irmandades criaram um "mercado de trabalho" para os artistas e artífices de diversos ofícios, e foram um veículo de desenvolvimento da arquitetura e da arte sacra, em Pernambuco. Constatando esta realidade, a presente comunicação foi estruturada com o objetivo de identificar os artistas e artífices que trabalharam para estas irmandades, produzindo templos que ainda hoje marcam a presença destas instituições na paisagem urbana do Recife.

***Artists and artisans at the service of religious brotherhoods of Recife in the eighteenth and nineteenth centuries***

***Abstract***

*In the city of Recife, between the eighteenth and nineteenth centuries, there were several churches erected by religious brotherhoods, imposed due to the growth and stratification of urban society. Having the desire to expose, through the artistic quality of their temples, a social status acquired from the congregation of his brothers, these brotherhoods have created a "labor market" for artists and craftsmen of various trades, and were a vehicle for development architecture and sacred art, in Pernambuco. Noting this fact, this communication was structured to identify the artists and artisans who worked for these brotherhoods, producing temples that still mark the presence of these institutions in the urban area of Recife.*

Maria de Fátima Eusébio

***O cabido de Viseu: dinâmica de encomendas no período de Sede Vacante (1720-1740)***

***Resumo***

O edifício da Catedral de Viseu constitui um repositório de diferentes sintaxes estilísticas que ao longo dos séculos lhe foram sendo incorporadas por iniciativa dos bispos, do cabido, das irmandades e de particulares. Contudo, a intervenção realizada no período de Sé vaga, ocorrido entre 1720 e 1741, assumiu um alcance mais significativo e marcou absolutamente a fisionomia e a ambiência do edifício. O cabido, aproveitando o facto de assumir as responsabilidades na administração dos recursos da Mitra, empreendeu com total liberdade um projecto de profunda reforma do edifício catedralício, abrindo-o às formas artísticas do barroco, com o objectivo claramente definido de o modernizar.

O programa de intervenção contemplou os diversos espaços da Sé e o recurso a várias tipologias artísticas: arquitectura, pintura, escultura, talha dourada e policromada, azulejaria, paramentaria, livros e alfaias litúrgicas. Para a concretização das obras foram contratados mestres de diferentes partes do reino, alguns dos quais escolhidos entre os mais reconhecidos no seu ofício. A relação contratual estabelecida entre o cabido e os artistas desenvolveu-se num quadro de significativa exigência, como se pode depreender dos requisitos dos contratos e das reclamações em fase de entrega da obra.

Neste processo de reforma da sé de Viseu presencia-se uma manifesta influência da intervenção encetada pelo cabido da Catedral do Porto, igualmente em período de Sé vaga. O cabido viseense pretendeu que a sua Sé, localizada numa cidade de interior, numa diocese mais pobre e longe das grandes oficinas de artistas, fosse dotada com obras com a grandiosidade e a qualidade das existentes em outros espaços religiosos do reino, como o congénere do Porto.

***The collegiate of Viseu: dynamics of orders during the Sede Vacante (1720-1740)***

***Abstract***

*The building of the Cathedral of Viseu is a repository of different stylistic syntaxes that, over the centuries it was being built, were incorporated to it by the initiative of the bishops, the collegiate, the brotherhoods and private individuals. However, the intervention carried out during the Cathedral vacancy, occurred between 1720 and 1741, had a wider range and marked the physiognomy and environment of the building. The collegiate, by assuming all responsibilities in the administration of the Mitra's resources, undertook a project with total freedom for a great reform of the cathedral building, opening it to the art forms of the Baroque, with a clearly defined objective of modernizing it.*

*The intervention program included the various spaces of the Cathedral and the use of various artistic types: architecture, painting, sculpture, gilt and polychrome tiles, garments, books and liturgical vessels. For the realization of the works were hired teachers from different parts of the kingdom, some of which were chosen among the greatest in their profession. The contractual relationship between the collegiate and the artists was developed in a context of significant exigency, as can be seen from the requirements of contracts and claims in the delivery phase of the work.*

*The collegiate of Viseu intended that its Cathedral, located in a country town, a poor diocese far from the great workshops, was endowed with works with the grandeur and quality of those existing in other religious spaces, such as its counterpart in Porto.*

MARIA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI

***Artistas Portugueses en el Museo Vostell Malpartida (MVM) (Extremadura-España). Documentación del Archivo Happening Vostell (AHV)***

***Resumo***

Ernesto de Sousa, Alberto Carneiro, Julião Sarmento, João Vieira, y otros artistas lusos, fueron autores y protagonistas de ambientes, performances, happening y otras actividades de arte conceptual y accionismo, en el Museo Vostell Malpartida. Un Museo fundado por el artista Wolf Vostell (Leverkusen, 1932-Berlin, 1998) el año 1976, en un paraje natural: Los Barruecos de Malpartida de Cáceres, y en las instalaciones de un antiguo lavadero de lanas, relacionado con el paso de La Mesta, interesante conjunto de arqueología industrial.

En diversas ocasiones fueron al encuentro del artista alemán, y protagonizaron, acciones estéticas interdisciplinares. Uno de los momentos de confluencia fue la Semana de Arte Contemporáneo (SACOM II) celebrada en abril de 1979. Con tal motivo intercambiaron previamente correspondencia y durante las acciones, generalmente efímeras, generaron obras artísticas, hicieron fotografías, vídeos, fotocopias, que hoy forman parte de la colección del Museo y del Archivo Happening Vostell.

El Archivo Happening Vostell, obra recopilatoria y también artística del artista Wolf Vostell y su entorno, fue adquirido por la Junta de Extremadura el año 2005 y ha sido trasladado al MVM. La ponencia que presentamos explicará qué fondos documentales de los artistas portugueses alberga el AHV.

***Portuguese artists in the Museum Vostell Malpartida (MVM) (Extremadura, Spain). Happening Vostell Archive Documentation (AHV)***

***Abstract***

*Ernesto de Sousa, Alberto Carneiro, Julião Sarmento, João Vieira, and other Portuguese artists created environments, performances, happenings, actions and Conceptual Art works at the Museo Vostell Malpartida. This museum was founded by the artist Wolf Vostell (Leverkusen, 1932 / Berlin, 1998) back in 1976 on a natural site named "Los Barruecos", located in Malpartida de Cáceres. The current museum used to be a washing room for the wool related to the association of sheep holders named "La Mesta" and is also a significant complex of industrial archaeology.*

*These buildings held a number of meetings between the artist from Germany and other interdisciplinary artists who created some actions themselves. One of these key moments of congregation was the Contemporary Art Week (SACOM II) taking place in April 1979. On the occasion of this gathering these artists exchanged correspondence in advance and also created works of art (mostly ephemeral) throughout the actions; they also made photocopies, took photographs and recorded video works that are currently kept at the Museo Vostell Malpartida and at the Archivo Happening Vostell.*

*The Archivo Happening Vostell – a work which is both a compilation and an artistic work by Wolf Vostell and his relatives – was purchased by the Regional Government of Extremadura in 2005. It was then relocated at the Museo Vostell Malpartida. Our work aims at giving details on the documents related to Portuguese artists kept at the AHV.*

Maria do Carmo Marques Pires

***O Atelier de David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva Martins: projectos para o Funchal (1942-1947)***

***Resumo***

O arquipélago da Madeira possuidor de um clima ameno e de inúmeras belezas naturais era um destino turístico muito procurado por nacionais e estrangeiros, uma potencial fonte de riqueza cheia de lacunas ao nível das infra-estruturas e dos apoios de todos os que a procuravam. Classificada pelo Estado como estância de Turismo é criada a Delegação de Turismo da Madeira, instituição responsável pelo seu desenvolvimento, embelezamento e transformação através do planeamento, controlo e regulamentação de todas as obras de urbanização e de arquitectura, preparando o arquipélago para as futuras exigências do turismo.

David Moreira da Silva recém-formado em Arquitectura e Urbanismo, em Paris, e no início da sua carreira, foi chamado a intervir na cidade do Funchal quer pelo Estado quer por particulares através de projectos de remodelação/criação de espaços públicos, equipamentos turísticos e habitação urbana. Nesta comunicação serão abordados alguns dos projectos realizados por este atelier, na década de quarenta, para a cidade do Funchal.

***David Moreira da Silva and Maria José Marques da Silva Martins Atelier: projects to Funchal (1942-1947)***

***Abstract***

*Madeira's archipelago has a mild climate and numerous natural beauties, being a popular tourist destination for domestic and foreign people, therefore a potential source of wealth, although in the middle 20th century it had some problems regarding infrastructure and support for all who sought it. Classified by the State as a tourism resort, it was then created the Tourism Delegation of Madeira, the institution responsible for its development, beautification and transformation by means of the careful planning, monitoring and regulation of all the works of urbanization and architecture, preparing the island for future tourism requirements.*

*David Moreira da Silva, recently graduated in Architecture and Urbanism in Paris, and still beginning his career, was called upon to intervene in Funchal both by the State and by individuals to carry out remodeling projects and create public spaces, tourist facilities and urban housing. This work addresses some of the projects undertaken by his studio in the 1940's, for the city of Funchal.*

Maria José Goulão

***A encomenda a entalhadores portugueses nas missões franciscanas do Paraguai no século XVIII***

***Resumo***

Durante toda a época colonial, muitos foram os artistas de origem portuguesa que se fixaram no Rio da Prata, território pertencente à Coroa espanhola. Entre os escultores portugueses mais activos na região, salienta-se José de Sousa Cavadas, natural de Matosinhos, que chegou a Buenos Aires em 1748, vindo do Brasil. Foi o autor de vários retábulos, destinados a templos bonaerenses e à igreja paroquial de Luján, todos lamentavelmente desaparecidos. A sua obra maior é sem dúvida o conjunto de talha do templo paraguaio de S. Boaventura de Yaguarón, que constituiu a matriz em que se inspiraram outras obras de talha conservadas em igrejas paraguaias.

No caso de Yaguarón, temos em plena selva, numa zona periférica, a presença de um importante conjunto de talha barroca joanina, com alguns elementos de transição que indiciam um *aggiornamento* baseado na estética *rocaille*, então a despontar em Portugal. A obra de Sousa Cavadas é reveladora de uma situação de compromisso,

de negociação e de acomodação à realidade local, detectável nas "impurezas" e na "contaminação" a que esteve sujeita a estética barroca, quando transportada e aclimatada em terras americanas.

O conjunto de Yaguarón, que constitui verdadeiramente um programa decorativo global, incluindo todo o mobiliário litúrgico, imaginária e pintura, foi como que replicado no templo da Virgem da Candelária de Capiatá, embora com algumas diferenças, que se devem à influência jesuítica que aí se fazia sentir e à colaboração de mão-de-obra indígena, como aliás sucedeu também inevitavelmente na igreja de S. Boaventura. Sousa Cavadas terá certamente formado artistas locais, que se tornaram os protagonistas de um fenómeno de reprodução dos modelos lusitanos. Com efeito, a obra de Yaguarón teve um impacte muito significativo na área dos povoados de índios paraguaios, visível em várias interpretações locais que revelam combinações, justaposições e amálgamas assaz curiosas.

***Orders to Portuguese woodcarvers at Franciscan missions in Paraguay during the eighteenth century***

***Abstract***

*Throughout the colonial period, there were many artists of Portuguese origin that established themselves in the Rio de la Plata, a territory that belonged to the Spanish Crown. Among the sculptors that were more industrious in this region, stands out José de Sousa Cavadas, born in Matosinhos, who arrived in Buenos Aires in 1748, coming from Brazil. He was the author of various altar pieces for churches in Buenos Aires and for the parochial church of Luján, all unfortunately vanished. Assuredly, his most important commission was the woodcarving ensemble of the Paraguayan church of San Buenaventura of Yaguarón, which established itself as the source and inspiration for other woodcarving works preserved in Paraguayan churches.*

*In the case of Yaguarón, settled among the jungle, in a peripheral region, we have a significant ensemble of Joanine Baroque wood sculpture, mingling some transition elements that indicate an updating based in the rocaille aesthetics, by that time about to be adopted in Portugal. Sousa Cavadas' body of work reveals a situation of compromise, negotiation and accommodation to the local context, perceivable in the "impurities" and "contamination" that the Baroque aesthetics was subjected to, when transferred and adapted to American land.*

*The ensemble of Yaguarón, that in fact constitutes a whole decorative programme, including all the liturgical furniture, sculpture and paintings, was replicated in the church of Our Lady of Candelária in Capiatá, although with some differences, due to the Jesuitical influence that left its print there, and to the collaboration of indigenous workmanship, as it happened also inevitably in the church of San Buenaventura. Sousa Cavadas has most certainly been responsible for the formation of local artisans, who became the protagonists of a case of reproduction of Portuguese-Brazilian models. As a matter of fact, the works at Yaguarón had a very significant impact in the area of pueblos de índios in Paraguay, still visible in various local interpretations that reveal some rather curious combinations, juxtapositions and mixtures.*

Natália Marinho Ferreira-Alves

***A presença do Brasil no Santuário do Bom Jesus do Monte (Braga)***

***Resumo***

O Santuário do Bom Jesus do Monte (Braga), é o santuário cristológico mais importante do Mundo Católico tendo mantido ao longo dos séculos a sua força carismática, mesmo em relação a outros santuários, quer cristológicos, quer mariológicos. A ermida de Santa Cruz, erguida em finais do século XV sob o patrocínio do arcebispo D. Jorge da Costa, constituiu o ponto de partida de um importante pólo de peregrinação, recriando-se o Caminho do Calvário de Jerusalém e revivendo-se, desta forma, os últimos momentos da Vida de Cristo. Sofrendo transformações nos séculos XVI e XVII, será em Setecentos, por empenho do arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles, que o Santuário assume a sua feição barroca expressando de forma única o sentimento da *devotio moderna*. Graças à acção mecenática do esclarecido prelado o Santuário, através de uma densa linguagem iconográfica, transforma-se no paradigma da mensagem apologética da Fé Católica, na qual Cristo convida o Crente a acompanhá-lo na sua Via Dolorosa, apontando-lhe o Caminho da Redenção.

Durante o século XVIII assistimos à participação de mestres pedreiros, de escultores, pintores e outros artistas, que contribuíram de forma significativa para a concretização das aspirações dos encomendadores, desde os arcebispos, aos membros da Confraria, sendo de suma importância os donativos dados pelos fiéis ligados ao Santuário. Neste contexto, e entre os finais de Setecentos e ao longo do século XIX, são relevantes os contributos vindos de Lisboa, do Porto e particularmente de várias zonas do "*Império do Brasil*", como Rio de Janeiro, Pernambuco e Minas Gerais. Serão estes doadores que irão possibilitar a continuidade das obras e o trabalho dos artistas, cuja presença ainda hoje permanece naquela que é uma das nossas maiores realizações a nível patrimonial e manifestação profunda da Fé das nossas gentes.

***The presence of Brazil in the Sanctuary of Bom Jesus do Monte (Braga)***

***Abstract***

*The Bom Jesus do Monte Sanctuary (Braga) is the most important Christological one In the Roman Catholic World, having kept through the years its charismatic strength even in comparison with other sanctuaries, either Christological or Mariological ones. The Santa Cruz chapel, built in the end of the 15*th *under the protection of the Archbishop D. Jorge da Costa, was the starting point of an important centre of pilgrimage, recreating the Jerusalem Calvary Path, and living again the last moments of Jesus Christ's Life. Several changes were done during the 16*th *and 17*th *centuries, but in the 18*th *century, due to the Archbishop D. Rodrigo de Moura Teles' action, the sanctuary takes its baroque shape expressing in a remarkable way the devotio moderna's feeling. Through the Bishops's leading patronage, a strong iconographic language is used in the sanctuary and it will turn into a paragon of*

*the Catholic Apologetic Faith, used by Christ to invite the believer to follow Him in His Via Dolorosa, pointing him out the Redemption path.*

*Along the 18*th *century we will notice the participation of stone masters, sculptors, painters and other artists who gave a significant contribution for the accomplishment of the clients' aspirations (wishes), from the Archbishops to the Brotherhood members, with the donations given by the followers linked to sanctuary being very important. In this context, from the end of 18*th *century and along the 19*th *century, the contributions from Lisbon, Oporto and particularly from several regions of the Brazilian Empire, such as Rio de Janeiro, Pernambuco e Minas Gerais were very relevant. These (patrons) donators will allow the continuity of the works of all the artists, whose presence still remain in that most remarkable example of our cultural heritage and a deep proof of religious Faith of Portuguese people.*

PAULA BESSA

***Pintura mural da primeira metade do século XVI em igrejas paroquiais do Norte de Portugal: encomendas, artistas, obras***

***Resumo***

Este trabalho pretende ser uma reflexão sobre pinturas murais realizadas para capelas-mor e naves de igrejas paroquiais por três oficinas de pintura mural laborando no Norte de Portugal durante a primeira metade do século XVI.

É conhecida a falta de documentos escritos que nos elucidem sobre a prática da pintura mural em Portugal, particularmente durante a época que referimos, o que torna ainda mais necessária uma intensa *análise interna* das próprias pinturas. Advertimos, desde já, o leitor para o facto de que, neste trabalho, nos centraremos em enunciar problemas e formular hipóteses mais do que em apresentar certezas. Cremos, no entanto, que esta atitude é fecunda, na medida em que orienta a investigação a conduzir.

***Mural painting of the first half of the sixteenth century in the parish churches of northern Portugal: ordering, artists, works***

***Abstract***

*This article focuses on the analysis of early sixteenth century wall paintings in chancels and naves of northern Portuguese parish churches made by three painting teams.*

*In Portugal, there is a terrible lack of written documents on wall painting (no contracts known for the fifteenth and the first half of the sixteenth century), making an intense internal analysis of the paintings themselves all the more needed. My purpose here is to raise questions and hypothesis rather than to find unquestionable answers. However, I believe in the usefulness of the exercise, which has, at least, the virtue of setting paths for future research.*

Paula Cristina Machado Cardona

## *A encomenda municipal – artistas e obras em Viana da Foz do Lima na Época Moderna*


### *Resumo*

Ao leque de encomendantes, por norma confinado à encomenda régia e nobiliárquica e à Igreja, com particular ênfase para a figura do Bispo, queremos adicionar o universo Municipal ampliando horizontes de análise e abrindo outra perspectiva de abordagem no campo da encomenda artística.

Os Livros de Vereações do Arquivo Histórico Municipal de Viana do Castelo, por nós estudados, cobrindo uma baliza cronologia que decorre entre o século XVI até ao segundo quartel do século XIX, encerram conteúdos variados de extrema importância para o conhecimento da actividade do município como promotor da produção artística não só na esfera local, circunscrita ao burgo, mas também a nível concelhio.

Um olhar mais atento aos fundos documentais municipais permite perscrutar em rigor, obras de diferente tipologia e artistas de variada proveniência e formação a que se alia, um extenso corpo normativo municipal que dimensiona o processo de evolução urbanística, a par do pulsar da vida do burgo.


## *The municipal commission – artists and works in Viana da Foz do Lima in the Modern Age*


### *Abstract*

*To the typical group of art commissioners, usually confined to the royal and nobility commissions and the Church, with particular emphasis on the figure of the Bishop, we would like to add the Municipal universe, hence expanding horizons and opening another analysis perspective in the field of art commissioning.*

*The town councils books at the Municipal Historical Archives of Viana do Castelo that we studied, covering a timeline running from the sixteenth century until the second quarter of the nineteenth century, present contents of varying importance to the knowledge of the activity of the Municipality as a promoter of artistic production not only at a local level, confined to the borough, but also at the county level.*

*A closer look at the municipal documental funds allows to perceive different types of works and artists of varied provenance and training that is combined with an extensive set of rules which scales the process of urban development, along with the life in the borough.*

Regina Anacleto

***Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro: ponte de artistas entre dois mundos***

***Resumo***

A partir do momento em que os membros do Real Gabinete deliberam construir um edifício que lhes servisse de sede tornou-se-lhes claro que ele teria de ser um pequeno enclave da Mãe-Pátria implantado em terras brasileiras. Não vamos deter-nos na mentalidade subjacente à escolha do estilo utilizado na feitura do imóvel, mas sim referir os artistas intervenientes, portugueses e brasileiros, que passam pelo arquitecto, pelo escultor, pelos canteiros, pelos metalúrgicos e por muitos outros, sem excluir, como é óbvio, os próprios encomendantes que, neste período, desempenham um papel determinante, tanto na encomenda, como no desenrolar da obra.

***Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro: a bridge for artists between two worlds***

***Abstract***

*From the moment the members of the Royal Cabinet decided to construct a building to become their headquarters, it became clear for them that this structure would have to be a small enclave of the motherland (Portugal) deployed in Brazil. In the current work, we will not focus in the mentality behind the choice of the style used in the making of the building, but instead we intend to mention the artists involved, Brazilian and Portuguese, including the architect, the sculptor, the stonemasons, the metalworkers and many others, without forgetting the commissioners that, during this period, played a decisive role, both in the order and as the work was being carried out.*

Sofia Nunes Vechina

***A Igreja Matriz de Ovar nos séculos XVII-XIX: obras e artistas***

***Resumo***

Referida, desde 1132, em Cabanões, a matriz desta freguesia é transferida para Ovar no século XVI. A partir dessa data, estão documentadas várias obras, desde reedificações, à construção da Capela do Senhor dos Passos, no século XVIII, e da Capela do Santíssimo, no século XIX, e, ainda, a execução de vários retábulos.

Das intervenções arquitectónicas destacam-se nomes como, Luís Inácio de Barros Lima e Manuel Lourenço Afonso. Na obra de talha evidenciam-se os contractos feitos com os entalhadores Domingos Lopes e José Teixeira Guimarães, e com o pintor José de Araújo (todos com residência no Porto). Existindo, ainda, uma proximidade entre a descrição documental do 2.º retábulo-mor desta Igreja, e o retábulo da Capela de

São Miguel, da mesma freguesia, pretende-se, também, averiguar as afinidades entre a obra realizada por Domingos Lopes em Aveiro, Braga, Porto, Vila do Conde e Vila Nova de Gaia, com a documentação referente a Ovar, e o retábulo da dita capela.

Em suma, partindo de um edifício sobre o qual muito se escreveu, em publicações locais, avança-se, agora, com uma nova abordagem, para a clarificação de alguns aspectos pouco reflectidos da sua história artística, e para a análise de novos elementos documentais e formais.

***The Mother Church of Ovar in the XVII-XIX: works and artists***

***Abstract***

*Mentioned since 1132, in Cabanões, the mother church of this parish is transferred to Ovar in the sixteenth century. Thereafter, many works are documented, from reedifications, the construction of the Chapel of Our Lord of Passos, in the eighteenth century and the Chapel of the Blessed Sacrament in the nineteenth century, and also the implementation of various altarpieces.*

*Regarding architectural interventions, names such as Luis Inacio de Barros Lima and Manuel Afonso Lourenço stand out. As for woodcarving we highlight the contracts made with the carvers Domingos Lopes and José Teixeira Guimarães, and the painter José de Araújo (all resident in Porto). There is also a closeness between the description of the documents in the second altarpiece of this Church, and the altarpiece in the Chapel of St. Michael in the same parish, hence our intention of researching the affinities between the work performed by Doming Lopes in Aveiro, Braga, Porto, Vila do Conde and Vila Nova de Gaia, and the documentation regarding Ovar and the altarpiece of the aforementioned chapel.*

*In short, from a building about which much has been already written in local publications, we try and present a new approach aiming at the clarification of some aspects concerning its artistic history, and the analysis of new documental and formal elements.*

Sonia Gomes Pereira

***Henrique José da Silva, um pintor português na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro***

***Resumo***

O objetivo dessa comunicação é refletir sobre a defasagem entre a revisão historiográfica que vem ocorrendo nas últimas décadas sobre o século XIX no meio acadêmico e a crítica de arte que vem sendo exercida através das exposições e publicações ligadas às comemorações dos 200 anos da chegada de D. João ao Brasil. Como exemplo dessa defasagem, são examinados desenhos de Henrique José da Silva.

***José Henrique da Silva, a Portuguese painter at the Imperial Academy of Fine Arts in Rio de Janeiro***

***Abstract***

*The point of this article is to discuss the gap between the academic revisionist studies about the 19*th *century art and the expositions and publications held in the scope of the commemoration of the arrival of the Regent Prince João to Brazil (1808-2008). An example of a topic still obscure in our* Art *History is the work of the Portuguese painter Henrique José da Silva.*

SUSANA MATOS ABREU

***A obra do arquitecto italiano Francesco da Cremona (c.1480-c.1550) em Portugal: novas pistas de investigação***

***Resumo***

Partindo do que se conhece acerca da actividade do arquitecto italiano Francesco da Cremona (c.1480–c.1550) em Portugal, sobretudo da obra realizada ao serviço do bispo de Viseu D. Miguel da Silva, este estudo procura sondar como Francesco terá trazido, de Itália para Portugal, um saber feito de inteligência prática ao serviço do ideal estético do Renascimento.

A análise das idiossincrasias compositivas e formais que a sua obra revela permite desvelar a qualidade da sua aprendizagem nos estaleiros de Roma e da Lombardia. Do mesmo modo, as suas principais referências modelares podem ser identificadas a partir das fragilidades compositivas e idiomatismos formais que a sua obra exibe. Estas referências recuam ao trabalho de mestres-pedreiros lombardos como a família Zacagni ou Giovan Francesco d'Agrate, e sobretudo às fábricas papais romanas e seus arquitectos, tais como Antonio da Sangallo *Il Vecchio*, Baccio Pontelli, ou mesmo Bramante e Raffaello Sanzio. Esta filiação revela Francesco da Cremona como artista treinado na observação das ruínas antigas, com a mente aguçada pelas *invenzioni* dos arquitectos da sua geração e o espírito seduzido pelas conquistas formais dos seus predecessores.

***The work of the Italian architect Francesco da Cremona (c.1480-c.1550) in Portugal: new research clues***

***Abstract***

*The work of the Italian architect Francesco da Cremona (c.1480–c.1550) is not very well known, even though his Portuguese activity has been the subject of several studies. Based on what we know about his work at the service of the bishop D. Miguel da Silva, this paper intends to enquire how Francesco brought, from Italy to Portugal, a knowledge built under the ideal of the Renaissance aesthetic.*

*An analysis of his architectural work, especially regarding the most striking details, brings to the forefront his former learning and training in Rome and Lombardy. The small errors of composition and the formal regionalisms that his works often display allow us to identify his*

*models. These can be traced back to Italy, to the work of Lombard master masons like the Zacagni family or Giovan Francesco d'Agrate, and mainly to the papacy Roman construction sites and its architects like Antonio da Sangallo Il Vecchio, Baccio Pontelli, or even Bramante and Raffaello Sanzio. This affiliation reveals that Francesco da Cremona was an artist trained on the examination of ancient ruins, with the mind sharpened by the new achievements of his contemporaries and the soul seduced by the architectural forms explored by his predecessors.*

TERESA LEONOR M. VALE

***As encomendas de arte italiana de D. Fr. José Maria da Fonseca Évora (1690-1752)***

***Resumo***

D. Fr. José Maria da Fonseca Évora (1690-1752) revela-se uma das mais relevantes figuras da primeira metade da centúria de Setecentos para os interessados em temáticas tão diversificadas como sejam, desde logo, a diplomacia joanina e o ambiente político-cultural da Roma pontifícia, a aquisição e circulação de obras de arte italiana, o coleccionismo, os prelados do Porto e a sua actuação pastoral e/ ou mecenática, etc.

Na nossa apresentação, após uma sumaríssima abordagem biográfica, propomo-nos ocupar do papel desempenhado por Fonseca Évora na aquisição de obras de arte italiana enquanto agente de D. João V – passo essencial para a sua familiarização com o ambiente artístico romano da primeira metade do *settecento* –, para seguidamente nos determos na construção da sua própria colecção, procurando reconhecer estratégias e preferências desse frade franciscano que, por vontade do Magnânimo, se viu feito embaixador de Portugal e bispo do Porto, diocese para onde se empenhou em trazer as suas aquisições romanas.

***Orders for Italian art by D. Fr Jose Maria da Fonseca Évora (1690-1752)***

***Abstract***

D. Fr. José Maria da Fonseca Évora (1690-1752) is one of the most relevant figures of the first half of 18th century for those interested in subjects so different as diplomacy of the reign of John V, the political and cultural ambience of *settecento* Rome, the acquisition and circulation of Italian works of art, art collections, the Porto bishops, their pastoral action and art patronage.

In our work, after a very short biography, we intend to make an approach to the role of Fonseca Évora in the purchase of Italian works of art as an agent of King John V – a fundamental step to the knowledge of the Roman artistic ambience of the first half of the *settecento* –, considering after that the construction of his own collection, trying to recognise strategies and preferences of that Franciscan friar that, by the will of his sovereign, become ambassador of Portugal and bishop of Porto, to where he brought his Roman acquisitions.

# Índice

# CATÁLOGO DAS PUBLICAÇÕES DO CEPESE

# Revista **População e Sociedade**

*esgotado*

*esgotado*

*esgotado*

# Colecção **Os Portugueses no Mundo**

***A Comunidade Lusíada em Joanesburgo***

CEPESE
Fronteira do Caos
2009

***Migrações e Desenvolvimento***

CEPESE
Fronteira do Caos
2009

***A Emigração Portuguesa para o Brasil e as Origens da Agência Abreu (1840) –*** *esgotado*

CEPESE
Fronteira do Caos
2009

***As Relações Portugal-Brasil no Século XX***

CEPESE
Fronteira do Caos
2010

***Laços de Sangue***

CEPESE
Fronteira do Caos
2010

## Colecção **Militarium Ordinum Analecta**

***A Comunidade Feminina da Ordem de Santiago: A Comenda de Santos em finais do século XV e no século XVI***

(números anteriores esgotados)

***História das Ínclitas Cavalarias de Cristo, Santiago e Avis***

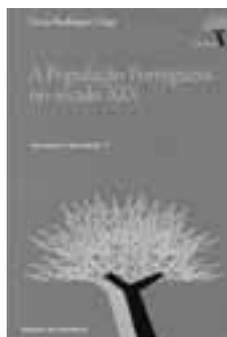
CEPESE
Fundação Eng. António Almeida
2008

***Comendas das Ordens militares na Idade Média***

CEPESE
2009

## Colecção **Economia e Sociedade**

***A Indústria das Sedas em Trás-os-Montes (1835-1870)*** - *esgotado*

CEPESE
Ed. COSMOS
2001

***A População Portuguesa no Século XIX***

CEPESE
Edições Afrontamento
2004

***História da População Portuguesa***

CEPESE
Edições Afrontamento
2008

***A Emigração na Freguesia de Santo André da Campeã, 1848-1900***

CEPESE
Edições Afrontamento
2010

# Publicações Autónomas

***Desafios da Democratização no Mundo Global*** - *esgotado*

CEPESE
Edições Afrontamento
2004

***Estudos e Ensaios em Homenagem a Eurico Figueiredo*** - *esgotado*

CEPESE
Edições Afrontamento
2005

***Dicionário de Relações Internacionais*** (2.ª edição)

CEPESE
Edições Afrontamento
2008

***Relações Portugal-Espanha: Cooperação e Identidade I Encontro Internacional***
*esgotado*

CEPESE
FRAH
2000

***Relações Portugal-Espanha Uma História paralela, um destino comum? II Encontro Internacional***
*esgotado*

CEPESE
FRAH
2002

***Relações Portugal-Espanha O Vale do Douro no Âmbito das Regiões Europeias***

CEPESE
Edições Afrontamento
2006

***Artistas e Artífices
e a sua Mobilidade
no Mundo de Expressão
Portuguesa***

CEPESE
2005

***Artistas e Artífices
no Mundo de Expressão
Portuguesa***

CEPESE
2008

***Dicionário de Artistas
e Artífices do Norte
de Portugal***

CEPESE
2008

***Os Franciscanos no Mundo
Português
Artistas e Obras I***
*esgotado*

CEPESE
2009

***O Património
Histórico-Cultural da região
de Bragança-Zamora***
*esgotado*

CEPESE
Edições Afrontamento
2005

***O Património
Cultural da região
de Bragança-Zamora***
*esgotado*

CEPESE
Associação Ibérica dos Municí-
pios Ribeirinhos do Douro
2008

***Os Arquivos do Vinho em Gaia e Porto*** - *esgotado*

CEPESE
2000

***Os Arquivos da Vinha e do Vinho no Douro*** - *esgotado*

CEPESE
Edições Afrontamento
2003

***O Vinho do Porto em Gaia & Companhia***

CEPESE
Edições Afrontamento
2005

***A Companhia e as Relações Económicas de Portugal com o Brasil, a Inglaterra e a Rússia***

CEPESE
Edições Afrontamento
2008

***Portugueses no Brasil: Migrantes em dois atos***

CEPESE
FAPERJ
2006

***A Emigração Portuguesa para o Brasil***

CEPESE
Edições Afrontamento
2007

***Deslocamentos
& Histórias:
Os Portugueses***

CEPESE
EDUSC
2008

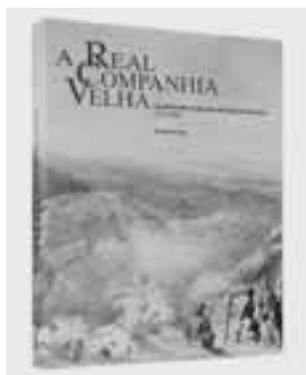
***Nas duas Margens
Os Portugueses no Brasil***

CEPESE
Edições Afrontamento
2009

***O Arquivo da Companhia
Geral da Agricultura das
Vinhas do Alto Douro –
Real Companhia Velha***

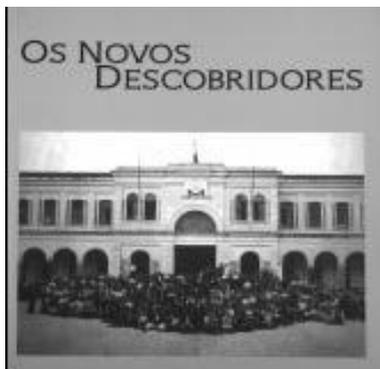
CEPESE
2003

***O Património Cultural
da Real Companhia Velha***

CEPESE
2004

***A Real Companhia Velha.
Companhia Geral da
Agricultura das Vinhas do
Alto Douro (1756-2006)***

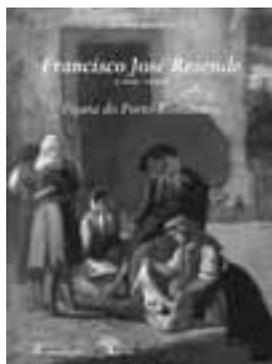
CEPESE
2006

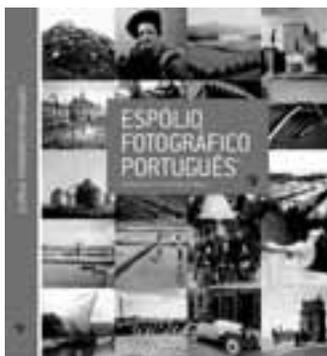
***O Brasil, o Douro e a Real
Companhia Velha***

CEPESE
2008

*Os Novos Descobridores*

CEPESE
2008

***História da Indústria das Sedas em Trás-os-Montes***

CEPESE
Edições Afrontamento
2006

***Francisco José Resende [1825-1893]***

CEPESE
Edições Afrontamento
2007

***Espólio Fotográfico Português***

CEPESE
2008

***Os Presidentes da Câmara Municipal do Porto***

CEPESE
2009

***Ibéria***
***Quatrocentos Quinhentos***

CEPESE
2009

***Moncorvo.***
***Da Tradição à Modernidade***

CEPESE
Edições Afrontamento
2009

***Olhares sobre o Mercurio Portuguez, 1663-1667***
INCM/CEPESE
2010

***A Instituição de Asilo***
***na União Europeia***
ALMEDINA/CEPESE
2010

# SÓCIOS FUNDADORES, SÓCIOS COLECTIVOS E PATRONOS DE HONRA DO CEPESE

## Sócios Fundadores

Universidade do Porto
Fundação Eng. António de Almeida

## Sócios Colectivos

Banco Espírito Santo
CESPU – Cooperativa de Ensino Superior, Politécnico e Universitário
ESCOM
ISMT – Instituto Superior Miguel Torga
ISVOUGA – Instituto Superior de Entre Douro e Vouga
Mota Engil, SGPS
Real Companhia Velha
UNISLA
Universidade Lusíada do Porto
Universidade Lusófona do Porto

**Patronos de Honra**

Agência Abreu
Câmara Municipal de Bragança
Câmara Municipal de V. N. Gaia
Câmara Municipal do Porto
Carnady – Comércio Internacional
Cordeiros Galeria
Douro Azul
Vicaima